

ԳՐԻՆԱԴԱՐԱՆ



ՄԻՋՆԱԴԱՐԱՆ
ՀԱՅԱՍՏԱՆԻ
ԳԵՂԱՐՎԵՍՏԱԿԱՆ
ԽԵՑԵՂԵՆԻ
ԶԱՐԴԱՉԵՎԵՐԸ



АКАДЕМИЯ НАУК АРМЯНСКОЙ ССР
ИНСТИТУТ АРХЕОЛОГИИ И ЭТНОГРАФИИ АН АРМ. ССР

ФРИНА БАБАЯН

ОРНАМЕНТАЛЬНЫЕ
МОТИВЫ
ХУДОЖЕСТВЕННОЙ
КЕРАМИКИ
СРЕДНЕВЕКОВОЙ
АРМЕНИИ



ИЗДАТЕЛЬСТВО АН АРМЯНСКОЙ ССР
ЕРЕВАН 1981

ՀԱՅԿԱԿԱՆ ՍՍՀ ԳԻՏՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐԻ ԱԿԱԴԵՄԻԱ
ՀՆԱԳԻՏՈՒԹՅԱՆ ԵՎ ԱԶԳԱԳՐՈՒԹՅԱՆ ԻՆՍՏԻՏՈՒՏ

ՖՐԻՆԱ ԲԱԲԱՅԱՆ

ՄԻՋՆԱԴԱՐՅԱՆ
ՀԱՅԱՍՏԱՆԻ
ԳԵՂԱՐՎԵՍՏԱԿԱՆ
ԽԵՅԵՂԵՆԻ
ՉԱՐԴԱՉԵՎԵՐԸ



Տպագրվում է Հայկական ՍՍՀ ԳԱ
Ռնագիտության և ազգագրության ինստիտուտի
գիտական խորհրդի որոշմամբ

Պատասխանատու խմբագիր
պատմական գիտությունների բեկնածու
Ա. Ա. ՔԱԼԱՆԹԱՐՅԱՆ

Գիրքը հրատարակության են ներառվում
պատմական գիտությունների բեկնածուներ
ԳՐ. Հ. ԿԱՐԱՆՅԱՆՆԸ և Ի. Գ. ՂԱՐԻԲՅԱՆԸ

Բաբայան, Ֆ. Ս.

Բ 123 Միջնադարյան Հայաստանի գեղարվեստական խեցեղենի զարդաձե-
վերը/Պատ. խմբ. Ա. Ա. Քալանթարյան.—Եր.: ՀՍՍՀ ԳԱ հրատ.,
1981.—էջ 89: 22 թերթ ոչ գունավոր և 2 թերթ գունավոր նկ.

Գրքում քննության է առնված Դվինի, Անիի, ինչպես և Հայաստանի մյուս հնա-
վայրերի պեղումներից ի հայտ եկած այն խեցեղենը, որը զարդարված է խաչերով,
սվաստիկաներով, կենաց ծառերով, կենդանիների և մարդկանց սիմվոլիկ ու ռեալիս-
տական պատկերներով: Գիրքը նախատեսվում է հնագետների, պատմաբանների, ար-
վեստի հարցերով զբաղվողների և ուսանողության համար:

0507000000

Ֆ 703 (02) — 81 — 33 — 80

ԳՄԴ 63.4 (22)
902.6 (Ը43)

© Հայկական ՍՍՀ ԳԱ հրատարակչություն, 1981

Արաքական խալիֆայթի լուծը թոթափելուց և քաղաքական անկախությունն նվաճելուց հետո, Հայաստանում IX—XI դարերից սկսվում է տնտեսական և մշակութային նշանակալից առաջընթաց:

Այդ դարերում քաղաքային կյանքի մեծ վերելքով, միջազգային առևտրի բուռն վերակենդանացմամբ, պայմաններ են ստեղծվում մշակութային տարբեր ոլորտներում նորորակ երևույթների առաջացման:

Բազրատունյաց Հայաստանի քաղաքային կենտրոնները համաշխարհային առևտրին մասնակից էին դառնում իրենց աեփական արտադրանքով: Դվին, Անի, Արծն, Վան և մյուս առևտրաարհեստավորական խոշոր կենտրոններից ճանապարհները տանում էին դեպի Վրաստան, Ադվանից աշխարհ, Ատրպատական, Իրան, Միջագետք, Բյուզանդական կայսրության կենտրոնները:

Հայաստանի երբեմնի մայրաքաղաքներ Դվինը և Անին X—XIII դարերում խոշոր առևտրաարհեստավորական կենտրոններ էին, որտեղ կատարված պեղումները հաստատում են, որ դրանք իրոք, ինչպես և մյուս մեծաշեն քաղաքները, ոչ միայն պետականության, այլև արհեստի ու արվեստի օրրաններ են եղել:

Բազմաճյուղյա արհեստների շարքում իր պատվավոր տեղը գտած խեցեգործությունը հենց դրա ցայտուն օրինակն է, որի ուսումնասիրությամբ և բացահայտվում է ժողովրդական արվեստի մի ընդարձակ բնագավառ:

Այս «պատուական» արհեստով պարապողները սովորաբար իրենց անվանել են «իմաստասեր», «խորու հասկացող», «մտացի»: Ձեռագրերից մեկում ասվում է. «Պարտ է մարդկանց, որ զարուեստս զայս գործեն զի մտացի իցեն, և նուրբ, և խորու հասկանան և իմանան»¹:

Չնայած խեցեղենի պատրաստման ավանդական բնույթին, հիշյալ դարերում այն ապրում է որոշակի զարգացում, մնալով արհեստագործության հիմնական ճյուղերից մեկը: Խեցեղենը կիրառական արվեստի այն բնագավառն էր, որը առավել խորությամբ մտավ միջնադարյան մարդու կենցաղը, դառնալով առավել մասնաշաղկապ արվեստներից մեկը²:

Հայաստանը հին աշխարհին հայտնի է եղել կավերի բազմատեսակությամբ:

Միջնադարյան Հայաստանում բրուտները աշխատել են հիմնականում ճախարակի վրա. դրանց հնագույն նմուշները գտնվել են Դվինի պեղումներից³: Դուրգի վրա պատրաստվել են բազմաձև և տարբեր չափի ամաններ: Ջնարակված անոթները թեթև չորացվելուց հետո, թաց լաթի օգնությամբ, հարդարվել են սպիտակ կավի բարակ շերտով (անգորբ), որը ամանին տվել է հաճելի բաց գույն: Այնուհետև վարպետ նկարիչը սրածայր գործիքով անգորբի վրա կատարել է գրաֆիկ աշխատանքներ: Անոթը չորացվել է ևս մի քանի օր և անուհետև թրծվել վառարանում: Ուժեղ կրակը նպաստել է մետաղական օքսիդների գույների դրսևորմանը: Թրծվելիս անոթները դրվել են մեկը մյուսի վրա, իրարից անջատվելով կավից պատրաստված եռոտանի (հենակներով և կախիչներով (դրանց բազմաթիվ նմուշները, ինչպես նաև պեղումների ընթացքում հայտնաբերված խեցեղենի թրծման հնոցները, հավաստում են կավանոթների արտադրության տեղական լինելը)⁴:

Միջնադարյան բազմագույն ջնարակած խեցեղենի ճախնական ձևերը ներկայացված են գերազանցապես ոչ խորը պնակներով, թասերով և այլ տիպի անոթներով: Նկարագարդումը կատարվել է հիմնականում երեք գույնով՝ մուգ դարչնագույն, վառ դեղնավուն և կանաչ: Նախ նկարագարդվել է թաց խեցին, ապա այն պատվել է թափանցիկ ջնարակով: Այս տեխնիկան լայն տարածում ուներ Միջագետքում: Նման անոթները թվագրվում են IX դարով⁵:

X դարից սկսած տիրապետող է դառնում անգորբի վրա գծագրելու տեխ-

¹ Կ. Ղաֆադարյան, Ալքիմիան պատմական Հայաստանում, Երևան, 1940, էջ 27:

² См. А. Л. Якобсон, Средневековый Херсонес. (XII—XIV вв.). Материалы и исследования по археологии СССР (այսուհետև МИА), 17, М.—Л., 1950, стр. 167:

³ Կ. Ղաֆադարյան, Դվին քաղաքը և նրա պեղումները, հ. I, Երևան, 1952, էջ 235:

⁴ Ֆ. Ս. Բաբայան, Խեցեղենի թրծման հնոց Դվինից, «Պատմա-բանասիրական հանդես» (այսուհետև ՊԲՀ), 1979, № 1, էջ 276:

⁵ См. У. Բալանթարյան, Դվինի IX դ. ջնարակած խեցեղենի հարցի շուրջը, ՊԲՀ, 1971, № 1, էջ 265:

նիկան, որը հասարակ կավե անոթին մի նոր տեսք է տալիս: Մեկ-երկու դար անց՝ խեցեգործությունն ապրում է զարգացման նոր փուլ: Փորագրության, գրծագրության և այլ միջոցներով նկարագարողով կավամանների վրա պատկերվում են կենդանիներ, գազաններ, թռչուններ: Տիրապետող է դառնում մանբուսական և երկրաչափական զարդը, խճողված ներդաշնակ, որոշ դեպքերում էլ ոչ ներդաշնակ բազմաձև գալարում, եռանկյուն, պտուտակաձև գծերով: Բոլոր այս ամաններին հատուկ է վառ և պայծառ գույնը, հիմնականում կանաչի և դեղինի համադրությամբ: Նման տեխնիկայով արտադրված խեցեղենը ներփակ երևույթ չի եղել Հայկական բարձրավանդակի համար: Ինչպես Վրաստանում, Ադվանքում, այնպես էլ Սուաջավոր Ասիայում հանդիպում են նույնատիպ անոթներ, պատրաստված նույն տեխնիկայով և նույն արվեստով⁶: Խնորո առարկա թասերը, քրեղանները, ափսեներն ու սկուտեղները, ինչպես և դրոշմագարդ կարասները, պատրաստվել են այդ արհեստին գիտակ մարդկանց հսկողությամբ: Անիի, Զվարթնոցի, Դվինի, Գառնիի, Արմավիրի, Արգիշտիխիմիլիի պեղումներից հայտնաբերված ջնարակաձև անոթների և դրոշմագարդ խեցեղենի օրինակները, իրենց բազմատեսակ և բազմաբովանդակ զարդերով, դրա վառ ապացույցն են:

Միջնադարյան քաղաքներից հայտնաբերված պատկերագարդ խեցեղենը մասնագետների կողմից թվագրվում է X—XIII դարերով: Կ. Ղաֆադարյանի կարծիքով XI—XIII դարերում տարածված զարդաձևերը «300 տարիների ընթացքում գրեթե ոճական աչքի ընկնող փոփոխության չենթարկվեց և մեզ հայտնի Անդրկովկասյան խոշոր կենտրոնները—Դմանիսին՝ Վրաստանում, Գանձակը՝ Ադվանքում, Անին և Դվինը՝ Հայաստանում, ունեն միմյանց խիստ նմանող այս տիպի խեցանոթներ: Նույնիսկ բյուզանդական, հունական և իրանական նույնատիպ խեցանոթներն ավելի շատ են նման միմյանց, քան թե Դվինի տարբեր ոճերն իրար: Դրանից իհարկե չի հետևում, որ այդ կերամիկան առաջ է եկել և զարգացել մի որևէ վայրում, իսկ մյուսներն ընդօրինակել են նրան, այլ ընդհակառակը, մենք այն կարծիքին ենք, որ միմյանց հետ տնտեսական և կուլտուրական կապեր պահպանող մի շարք երկրրներ միասին են մշակել և զարգացրել կերամիկայի այդ տեսակը»⁷:

Պատկերներն ու զարդաձևերը իմաստավորվել են դարերի ընթացքում. հաճախ նրանց ակունքները հասնում են հնադարյան առաապելական ժամա-

⁶ Տե՛ս Բ. Բ. Джапаридзе, Керамическая промышленность Грузии XI—XIII вв. (Автореферат), Тбилиси, 1955, стр. 16; А. Л. Якобсон, Средневековый Херсонес (XII—XIV вв.) МИА, № 17; его же, Художественная керамика Байлакана (Орен-Кала), МИА, № 67; F. Sarre, Die Keramik von Samarra, Berlin, 1925; Arthur Lane, Early Islamic Pottery, London, 1947; A. U. Pope, A Survey of Persian Art (*այսուհետև SPA*), New York, 1938—39.

⁷ Կ. Ղաֆադարյան, նշված աշխ., էջ 212:

նակներին: Ուստի զարդաների հետ կապված հարցերի քննարկումը չի կարելի սահմանափակել տվյալ նյութերի ժամանակաշրջանով: Ահա թե ինչու, անհրաժեշտություն է դառնում մեկ անգամ ևս թափանցելու հեթանոսական ավանդական պատկերացումների ու գաղափարների խորքերը: Այս առումով հետաքրքիր է այն միտքը, թե՝ «Ամեն ազգային պատմություն դիցաբանական աշխարհայացքով մը սկսած է: Հետևաբար մեր անցյալն ալ իր կյանքի բազմապիսի և բազմերանգ թելերովը պետք է, որ երթա անփոփոխ դիցաբանական շրջանի մը վրա: Հարկ կա՞ հիշեցնելու, թե այն առասպելները ծնանող և կերտող նախապատմության հին կյանքը տակավին մարած չէ, դարերով շարունակ ազդած է նա մեր մշակույթին վրա և այսօր իսկ անոր կարծվածեն ավելի մեծ է»⁸:

Ակադ. Ն. Մառը, խոսելով քրիստոնեական գաղափարների հաստատման մասին, իրավացիորեն գրում է. «Ընդհանուր քրիստոնեական գաղափարները և հաստատությունները սկսում են արմատավորվել տեղական բնակչության շերտերում... Կենաց և մահու պայքար են մղում երկու մշակույթներ. նոր քրիստոնեականը՝ տակավին օտար, որի աղբյուրները հեշտ են դիտարկվում, և հին, բնիկ ժողովրդականը՝ հեթանոսականը, դարերի խորքը գնացող արմատներով, որոնք հասու չեն հետազոտողին և ոչ մի գրավոր աղբյուրով»⁹:

Կիրառական արվեստում խեցեղենը այն հիմնական և տարածված բնագավառներից է, որի ուսումնասիրությամբ հնարավոր է պարզել տվյալ երկրի տնտեսական և մշակութային կյանքի տարբեր հարցեր: Ազգագրական, բանահյուսական նյութերի օժանդակությամբ մեկնաբանված զարդերը հնարավորություն են տալիս վերլուծության ենթարկել միջնադարյան արվեստի շատ իրողություններ: Որքան էլ դժվար լինի պատճառաբանել, այնուհանդերձ որոշ չափով հենց խեցեղենի հարդարման մեջ է բացորոշ երևան գալիս տեղական ավանդական պատկերացումը և արմատավորվող նորը:

Հայ մատենագրության հաղորդած տվյալներից հետո հնագիտական նյութերի հիման վրա կարելի էր վերատեղծել պատմական անցյալի ճշմարտացի պատկերը:

Միջնադարյան Հայաստանի նյութական մշակույթի, մասնավորապես գեղարվեստական խեցեղենի ուսումնասիրության տարբեր հարցերով զբաղվել են մի շարք անվանի գիտնականներ ու մասնագետներ: Մեզանում այդ պատիվը ամենից առաջ պատկանում է Նիկողայոս Մառին: Նրա պեղումների և ուսումնասիրությունների շնորհիվ իսկապես հիմք դրվեց միջնադարյան Հայաստանի նյութական մշակույթի այնպիսի մի բնագավառի համակողմանի քննարկմանը, ինչպիսին է խեցեղեն արվեստը:

⁸ Ալեքսանդր Մատիկյան, Արա Գեղեցիկ, Վիեննա, 1930, էջ 3:

⁹ Н. Я. Марр, Кавказ и памятники духовной культуры, СПб., 1912, стр. 71—72.

Ն. Մարը «Ани, книжная история города и раскопки на месте городища» մենագրության մեջ ամփոփվում է տասնամյակներում կատարած ուսումնասիրությունների արդյունքները և քաղաքամայր Անիի ներկայացնում իր ամբողջության մեջ: Բազմապիսի և մեծաքանակ նյութերը ուսումնասիրելով, գիտնականը հանգում է այն հետևության, որ դրանք, իրոք, ստեղծված են մեծ արվեստով, բարձր ճաշակով: Նա հիանում է վարպետների կատարած նուրբ աշխատանքով, հանգիստ գույների այն ներդաշնակությամբ, որոնցով աչքի են ընկնում Անիի կավանդները: Այդ անոթներից մի քանիսը, եթե նույնիսկ կրում են արաբական և պարսկական արձանագրություններ, ծառայել են տեղական հարուստ վերնախավի ներկայացուցիչներին, որոնք հավատով քրիստոնյա էին, ազգությամբ՝ հայ¹⁰:

Ն. Մարի ուշադրությունից չի վրիպում այն հանգամանքը, որ կավամանների վրայի պատկերները (խոսքը հախճապակու մասին է) հաճախ չեն համընկնում հայոց եկեղեցու ավանդույթներին ու պատվիրաններին: «Այս խիստ կարևոր հանգամանքի նշանակությունը ավելի է մեծանում, երբ այն համադրում ենք առավել շատ և առավել հասարակ կավամանների հետ, որոնք գործածվել են հասարակության միջին և ստորին խավերում. հայկական արձանագրությունները, հայկական դեմքերը և քրիստոնեական սյուժեները սովորական երևույթ են եղել: Տեղական տիպի պատկերման լավագույն օրինակը ջնարակած մի խեցեղենի վրա ազգային տարազով կինն է, հայտնաբերված Անիի մայր տաճարից ոչ հեռու»¹¹:

Անհրաժեշտ էր գիտական դասակարգման ենթարկել Անիից պեղված հսկայական քանակությամբ դրոշմազարդ կարասների բեկորները: Այս տեսակետից ուշագրավ մի փորձ է Գ. Չուբինովի աշխատությունը¹²: Ուսումնասիրելով կարասները, նա տեսակավորում է և տալիս դրանց թվագրությունը ըստ զարդանախշերի: Հեղինակը գտնում է, որ կարասների վրայի բազմաթվանդակ տեսարանները մահմեդական արվեստի արգասիք են, արվեստ, որն իր ընդհանուր հոսանքներով ընդգրկել էր ողջ արևելքը, նույնիսկ Արևմուտքը: Այնուհետև, զարգացնելով իր տեսությունը, նա գրում է. «Զարդարման բարձրորակ տեխնիկան և նրա տարբեր եղանակները մահմեդական ողջ արվեստի հնարանք են, բայց բնավ երբեք հայկական: Անհում սա բացառապես հանդես է գալիս իբրև օտար գեղարվեստական ստեղծագործության արդյունք»¹³:

¹⁰ Տե՛ս՝ Н. Я. Марр, Ани, Книжная история города и раскопки на месте городища, Л.—М., 1934, стр. 43.

¹¹ Նույն տեղում:

¹² Տե՛ս՝ Г. Чубинов, Декоративное убранство анийских карасов, «Христианский Восток», т. V, вып. I, Пг., 1916.

¹³ Նույն տեղում, էջ 31:

Իրականությունից չբխող նման տեսակետը, բնականաբար, պետք է քննադատվեր: Ասելով հանդերձ, թե իսլամական արվեստի պատրաստի ձևերի տեղափոխությունը Անի, չէր կարող չառաջացնել համապատասխան հոգեբանական կերտվածք, Չուբինովը, այնուամենայնիվ, ստիպված էր խոստովանել, որ կարասների նախշերը փոխարինվել կամ մշակվել են անեցիների ճաշակին համապատասխան: Հենց այս վերջին եզրակացության վրա էլ անհրաժեշտ էր կենտրոնացնել հետագա ուսումնասիրողների ուշադրությունը: Խեցեղենի ինքնատիպության խնդիրը կարող էր լուծվել միայն ողջ միջնադարի հայկական արվեստի բնութագրման հետ: Դրա համար անհրաժեշտ էր ոչ միայն ճշգրիտ մեթոդոլոգիա, այլև քննարկվող նյութի հարստություն, որ, բնականաբար, բացակայում էր Չուբինովի հոդվածը գրվելու ժամանակ:

Մեզ հետաքրքրող հարցի բնագավառում լուրջ քայլ է կատարել Բ. Ա. Շելկովնիկովը: Տասնամյակների ընթացքում պատկառելի նյութ էր կուտակվել, որը կարող էր պատասխան տալ շատ տեսական հարցերի: Պատահական չէ, որ Շելկովնիկովն իր ուշադրությունը բևեռում է հատկապես միջնադարյան Հայաստանի խեցեղենի վրա¹⁴, քննության ենթարկում վերջինիս պատրաստման եղանակները, ջնարակման տեխնոլոգիան, նկարագարողման որոշ մանրամասներ և հիմնականում թվագրության հարցեր: Զարդերի մանրակրկիտ վերլուծությունը հեղինակին հանգեցնում է այն հետևության, որ Հայաստանում եղել է խեցեգործության երկու խոշոր կենտրոն՝ Դվինն ու Անին, որտեղ և արտադրվել է յուրօրինակ ջնարակած խեցեղեն: Նա իրավացիորեն տեղական է համարում նաև ութնևանի վարդյակներ և շախմատաձև զարդեր ունեցող խեցեղենը, կապելով այն Անիի XI—XII դդ. ճարտարապետական հուշարձանների հարդարանքի հետ¹⁵:

Մեզ զբաղեցնող հարցի տեսակետից ուշադրության արժանի է նաև այն հանգամանքը, որ գիտնականի աչքից չեն վրիպել խեցեղենի վրա եղած այնպիսի վրձնահարվածներ, որոնց համար առանձին բացատրություն չի որոնվել: Նա գտնում է, որ դրանք պատահական չեն, այլ ունեցել են բացառապես հոտութային նշանակություն, չար աչքից հեռու պահելու նպատակ: Թվագրելով Անիից և Դվինից պեղված խեցեղենը, դասդասելով և հաղթահարելով նյութի հետ կապված դժվարությունները, գիտնականը լուծել է խեցեղենի տեղական արտադրության հետ կապվող բազմաթիվ հարցեր:

Վերջին տարիներին միջնադարյան քաղաքների պեղումներից հայտնաբերված խեցեղենը տվեց բազմաթիվ, դեռևս լրիվ չպարզված, հարցերի սպա-

¹⁴ Б. А. Шелковников, Художественная керамическая промышленность средневековой Армении, «Известия» Армфана, 1942, № 3—4; его же, Керамика и стекло из раскопок гор. Двина. «Труды Гос. исторического музея АН Арм. ССР», Ереван, 1952, т. IV; его же, Поливная керамика из раскопок города Ани, Ереван, 1957.

¹⁵ См. Б. А. Шелковников, Художественная керамическая промышленность, стр. 9.

ոիչ պատասխանը: Պարբերաբար լույս տեսնող աշխատությունները ամբողջական դարձրին միջնադարյան Հայաստանի խեցեղենի արտադրության հետ կապված պատկերացումները: Այս տեսակետից ուշագրավ է պրոֆ. Կ. Ղաֆադարյանի «Դվին քաղաքը և նրա պեղումները» աշխատությունը: Մինչև 1950 թ. պեղված նյութերի հիման վրա հեղինակը տվել է Դվինի խեցեղենի բազմակողմանի քննությունը, խոսել Դվինի այն անոթների մասին, որոնք պատրաստվել են դեռևս IV հազարամյակում, էնեոլիթյան շրջանում, տեղի բնակիչների կողմից: Ըստ մատենագրական տվյալների՝ քաղաքը հայտնի է եղել խեցուց պատրաստված բազմատեսակ և բազմաքանակ ամաններով: Միջնադարյան պրոֆեսիոնալ բրուտի կողքին եղել են և իրենց սեփական կարիքի համար բրուտություն անող արհեստավորներ, որոնք պատրաստել են կավե հասարակ ամաններ՝ փարչեր, կճուճներ, թոնիրներ, ձիթաճրագներ: Կ. Ղաֆադարյանը նկատում է, որ Դվինի շրջակայքի կավահողը նուրբ է, շիկագույն, կարծր և տարբերվում է Անիի կոշտ, աղյուսագույն կավից:

Ուսումնասիրողը խեցեղենն առարկաները բաժանում է հինգ խմբի: Այս խմբերից մեզ հետաքրքրողը հասարակ և ջնարակած խեցեղենն է, որը թեև հեռու երկրներ չի արտահանվել, բայց երկրի ներսում տարածված է եղել լայն չափերով: Մանրամասն վերլուծելով Դվինի խեցեղենը և տալով նրանց ճիշտ թվագրությունը, Կ. Ղաֆադարյանը խոսում է նաև խեցեղենի նկարագրողման մասին: Գրքում բավականին տեղ է հատկացված Դվինի դրոշմագարդ կարասներին, որոնց վերլուծությունը գիտնականին հանգեցնում է այն եզրակացության, թե դրանք զուտ տեղական ծագում ունեն և չեն կարող Դադաստանի պղնձե կաթսաների ընդօրինակությունը լինել, ինչպես Չոքինաշվիլին էր համարում: Այս միտքը նա հիմնավորում է նրանով, որ ոչ թե կաթսաները, այլ կարասները պետք է ազդեին առանձին իրերի վրա, քանի որ խեցեղենը ավելի վաղ և լայն զարգացում է ունեցել: Նա այնուհետև ճշգրտում է թվագրության հարցը և ապացուցում, որ դրոշմագարդ գոտիով կարասներն ավելի հին են և դուրս են գալիս IX—XIII դարերի շերտերից:

Պրոֆ. Ղաֆադարյանի հիշյալ աշխատությունը լուծեց խեցեղենին վերաբերող մի շարք հարցեր: Պեղված նյութերի հիման վրա նա ևս հաստատեց, որ Դվինը միջնադարյան խեցեղեն անոթների արտադրության կարևորագույն օջախներից մեկն է հանդիսացել և դրանով իսկ հռչակված է եղել հեռու և մոտիկ երկրներում: Դվինի վարպետ արհեստավորները նախազապադել են ոչ միայն բարձրորակ, այլև ամենահասարակ, առուին գործածության կավամանները: Դվին քաղաքի մերձակա կավը հնարավորություն է ընձեռել տեղի վարպետներին՝ ստեղծելու հիացումի արժանի առարկաներ, որանց տալով այնպիսի նուրբ ձևեր ու գույներ, որոնք իրավամբ դարձել են արվեստի նմուշներ:

Խեցեղենի ուսումնասիրության խնդրում արժեքավոր է Վ. Աբրահամյանի՝ միջնադարյան Հայաստանի արհեստագործությանը նվիրված մենագրու-

թյունները, որտեղ առանձնակի խոսվում է մասնաբաժանության մասին¹⁶։ Հիմնվելով Կ. Ղաֆադարյանի, Բ. Շելկովնիկովի աշխատությունների վրա, վկայակոչելով միջնադարյան պատմիչներին, հեղինակը խոսում է բրուտների գործածած կավատեսակների, գոտեզարդ կարասների պատրաստման եղանակի մասին։ Նա բարձրացնում է մասնաբաժանության Հայաստանի արհեստների խմբավորման և նրանց սահմանների ճշտման հարցը։

Միջնադարյան Հայաստանի քաղաքների և արհեստների պատմությունը հանգամանորեն ուսումնասիրված է ակադ. Բ. Սոաքելյանի «Քաղաքները և արհեստները Հայաստանում IX—XIII դդ.» երկհատոր արժեքավոր մենագրությունում։ Օգտագործելով մատենագիտական բազմաթիվ աղբյուրներ, ուսումնասիրելով Հայաստանի միջնադարյան քաղաքների ու բերդերի պեղումներով երևան բերված հնագիտական նյութերը, գիտնականը տվել է միջնադարյան Հայաստանի տնտեսական պատմությունը։ Խոսելով երկրի զարգացման, նրա վերելքի մասին, նա իրավացիորեն գտնում է, որ X—XI դդ. Հայաստանում սկսվում է գյուղատնտեսության, արհեստների, առևտրի բուռն զարգացում, որի շնորհիվ տեղի է ունենում տնտեսական աճ։

Կապագործությանը նվիրված գլխում հեղինակը տալիս է այդ արհեստի ընդհանուր բնութագիրը, խոսում Հայաստանում հանդիպող և օգտագործվող տարբեր կավերի, սրանց տարատեսակների, առավելությունների և պատրաստման եղանակների մասին։ Վերլուծում է հասարակ և ջնարակած խեցեղենը, տալիս նկարագրողական տեխնիկական ու պատկերների նկարագիրը։ Հըմտորեն նկատելով այդ պատկերների գաղափարական իմաստը, նա գրում է. «Մեծ թվով կենաց ծառերի, պտղաբեր ճյուղերի, ծնող զույգերի (ծնող զույգ թռչուններ, կենդանիներ, մասնաբաժան) առկայությունը իրենց պտուղների, ձագերի և երեխաների հետ միասին թույլ են տալիս ենթադրելու, թե կարասների վրա հանդիպող մոտիվների զգալի մասը կապված է պտղաբերության և առատության վերաբերյալ ժողովրդական ըմբռնումների և պատկերացումների հետ...

Հայնաքերան գոտեզարդ կարասները հատկապես գործածվել են ծնող զույգերին իրար հետ կապող հարսանեկան հանդեսների կամ առհասարակ հանդիսավոր ճաշերույթների ժամանակ, իբրև գինու կարասներ»¹⁷։ Գիտնականի ուշադրությունից չի վրիպել, որ հիշյալ շրջանում ջնարակած խեցեղենի արտադրության մեջ բազմազան մոտիվներից գերակշռություն է ստանում գծագրողը, «որի կողքին տեղ են գտնում և անհամաչափության չափ ոճավոր-

¹⁶ Տե՛ս Վ. Աբրահամյան, Արհեստները և համաքարական կազմակերպությունները Հայաստանում IX—XIII դդ., Երևան, 1946։ Նույնի՝ Արհեստները Հայաստանում IX—XVIII դդ., Երևան, 1956։

¹⁷ Բ. Սոաքելյան, Քաղաքները և արհեստները Հայաստանում IX—XIII դդ., հ. 1, Երևան, 1958 էջ 226։

ված բուսական զարդեր, մարդկանց, կենդանիների, գազանների, թռչունների, սողունների և ձկների պատկերներ, բոլորն էլ փորագրության տեխնիկայով արված»¹⁸:

Հայկական միջնադարյան պատկերաքանդակներին նվիրված իր մենագրության մեջ¹⁹, Բ. Առաքելյանը քննության ենթարկելով հայկական վաղ քրիստոնեության շրջանի արվեստը, եկել է այն եզրակացության, որ քրիստոնեության հաստատման դարաշրջանում ծնունդ առած հայկական քանդակագործությունը չի ձերբազատվել հնամենի առասպելական և ավանդական հասկացություններից: Այս տեսակետը իր արժեքը չի կորցնում նաև հետագա, մասնավորապես XI—XIII դարերի արվեստի, այդ թվում և նկարագարդ խեցեղենի վերաբերմամբ: Վերլուծելով կրոնական, աշխարհիկ, առասպելական և սիմվոլիկ բնույթի քանդակները, գիտնականը հավաստում է Մատի այն տեսակետը, թե Կովկասի ժողովուրդները, այդ թվում և հայերը, արևմուտքից և արևելքից թափանցած քաղաքականության էլեմենտների առկայության պայմաններում հարթել են իրենց սեփական ուղին²⁰:

Մեր ուսումնասիրած խնդիրների առնչությամբ հետաքրքրություն է ներկայացնում Գ. Կարախանյանի աշխատանքը²¹: Աշխատության վերջին գլխում հեղինակն անդրադարձել է հասարակ խեցեղենի վրա հանդիպող զարդերի քննությանը: Այստեղ տրված է կենաց ծառի, ծաղիկների, պտուղների, թռչունների, ծնող-գույգերի նկարագիրը, որը իրավացիորեն կապված է ժողովրդի հոգևոր մշակույթի հետ: Գ. Կարախանյանը այդ զարդանախշերը կապելով ազգային մտածողության հետ, միաժամանակ չի անտեսում Մերձավոր Արևելքի ավանդությունների առկայությունը: Նման տեսակետը, բնականաբար, սատար է հանդիսանում վեր հանելու ժողովրդական մշակույթի մութ մնացած էջերը այն դեպքում, երբ շարունակաբար տեղական արվեստը մեկնաբանվել է բյուզանդական կամ պարսկական արդեն հայտնի արվեստների միջոցով: Զարդանախշերի քննարկումը հեղինակին հանգեցնում է այն վերջնական, որ պատկերներն իրենց մեջ կրում են ավելի աշխարհիկ թեմա, քան կրոնական, և որ դրանք բոլորն էլ հիմնականում տեղական ծագում ունեն, քանի որ սերտորեն կապվում են հայկական դեկորատիվ արվեստի հարակից ճյուղերի հետ²²:

¹⁸ Նույն տեղում, էջ 239:

¹⁹ Տե՛ս Բ. Առաքելյան, Հայկական պատկերաքանդակները IV—VII դդ., Երևան, 1949:

²⁰ Տե՛ս Բ. Առաքելյան, Աշխ. էջ 107: Н. Я. Марр, Кавказский культурный мир и Армения, Пг., 1919, стр. 5—6.

²¹ Г. О. Караханян, Неполивная орнаментированная керамика из раскопок Двина и Ани (Автореферат канд. диссертации, Ереван, 1954).

²² Տե՛ս նույն տեղում, էջ 29:

Մեր նյութին անմիջականորեն առնչվող աշխատությունների շարքում առանձնակի տեղ է գրավում Խ. Սամուելյանի «Հին Հայաստանի կուլտուրան» եռահատոր ծավալուն մենագրությունը: Հատկապես հետաքրքիր են «Կավագործություն» և «Արվեստ» գլուխները, ուր մանրամասն տրված են խեցեգործության տարբեր ձևերի, նրա հետ առնչվող տեխնիկայի, կավի բաղադրության, զարդարվեստի հարցերի վերլուծումը: Խ. Սամուելյանը նշանակալի տեղ է հատկացնում կավագործությանը, գտնելով, որ այն ծառայել է ոչ միայն տնտեսական, այլև կրոնապաշտամունքային նպատակների:

«Արվեստ» բաժնում հեղինակը ելնում է այն տեսակետից, թե «Գեղարվեստը, էսթետիկ կոնցեպցիաները, բխելով մարդկային հասարակության տեխնիկական ձևերից, աշխատանքային պրոցեսներից, ինքնին յուրահատուկ արտացոլումներ են տվյալ սոցիալ-տնտեսական հարաբերությունների»²³: Խոսելով խաչ-ավաստիկա զարդերի մասին հանգում է այն եզրակացության, որ դրանք սկզբում հանդես են եկել իբրև երկրաչափական զարդանկար, հետագայում, կրակի գյուտից հետո միայն, դարձել են նշանակ' արևի, ջերմության, կրակի²⁴:

Խ. Սամուելյանի աշխատանքում տեղ գտած ընտանեկան զանազան տոնակատարությունների հետ կապված բազմաթիվ օրինակները մեծապես հետաքրքիր են ու անհրաժեշտ:

Զարդարվեստի ծագման և քովանդակության խնդիրներին է նվիրված Աս. Մնացականյանի «Հայկական զարդարվեստ» մեծածավալ և արժեքավոր աշխատությունը²⁵: Թեև աշխատության ուսումնասիրության հիմնական առարկան հայկական մանրանկարչությունն է, այնուամենայնիվ, այն իր շատ կողմերով առնչվում է մեր թեմային: Հեղինակը բազմաթիվ նյութերի և համեմատությունների, համադրությունների միջոցով հետևեցրել է, թե հայոց և այլ ժողովուրդների հիմնական զարդանոտիվները հենց այդ ժողովուրդների կողմից են ստեղծվել՝ անկախ կերպով, որպես պայմանականորեն անհրաժեշտ և անխուսափելի հետևանք նրանց կյանքի և մտածողության: «Ծնվելով դեռևս նախնադարյան համայնական անդասակարգ հասարակության ծոցում, այդ մոտիվների հիմնական մասը այնուհետև ևս շարունակում է ապրել և հետևել, աստիճանաբար զարգանալով և հարստացնելով զարդարվեստի գանձարանը»²⁵: Այս միտքն ամրապնդվում է գրքում տեղ գտած բազմաթիվ օրինակներով:

²³ Խ. Սամուելյան, Հին Հայաստանի կուլտուրան, հ. Բ, Երևան, 1981, էջ 156:

²⁴ Տե՛ս նույն տեղում, էջ 164—166:

²⁵ Ա. Շ. Մնացականյան, Հայկական զարդարվեստ, Երևան, 1955, էջ 13:

րով: Աս. Մնացականյանի աշխատության շատ դրույթներ հիմնավորված են հայկական զարդարվեստի պերճախոս և հավաստի բազմաթիվ փաստերով, ման հայկական ժողովրդական բանահյուսության, դիցաբանության, ծեսերի, հին պատկերացումների ու բազմաթիվ այլ վկայություններով, որոնք իսկապես գալիս են հավաստելու ծնող զույգերի, կենաց ծառերի, պտղաբերության և արգասավորության հետ կապված նրա տեսակետների ճշտությունը:

Միջնադարյան խեցեղենի ոստմնասիրությանն է նվիրված Բաբկեն Առաքելյանի և Գրիգոր Կարախանյանի «Գառնի» երրորդ պրակը, որտեղ տպագրված պատկերազարդ խեցեղենը վկայակոչված է սույն աշխատանքում:

**ԵՐԿՐԱԶԱՓԱԿԱՆ ԵՎ ԲՈՒ-
ՄԱԿԱՆ ԶԱՐԴԵՐՈՎ ԽԵՑԵ-
ՂԵՆ**

Կովկասյան լեռնաշխարհի ժողովուրդը, քաղաքակրթության նախնական աստիճանին ոտք դրած բոլոր ժողովուրդների նման, բնապաշտ է եղել, աստվածացրել բնության ուժերը: Այդ երևույթն իր արտահայտությունն է գտել նրա ստեղծած մշակույթում: «Հայկական ժայռարվեստը իր բազմաբովանդակությամբ, որաի, հմայական արարողությունների, տիեզերական պատկերացումների և պաշտամունքի հետ աղերսվող այլ տեսարաններով»¹ հենց այդ արվեստի առաջին լուրջ վկաներից է, որ կարծես բանալի է հետագա դարերի արվեստներում տեղ գտած, կարելի է ասել, նույնիսկ համառորեն նստած հար և նման երևույթների պարզաբանման համար:

Իրոք, Հայաստանում «կարելի է տեսնել որսորդության, կենդանիների ընտելացման, անասնապահության նախնական զարգացման հետ կապված ժայռապատկերներ, որոնց մեջ միաժամանակ իրենց արտահայտությունն են գտել Հայաստանի նախաքնիկների աշխարհաճանաչողությունն ու պայքարը, բնապաշտական պատկերացումները, հմայական ըմբռնումներն ու գործողությունները, վերջապես առաջին առասպելներն ու ծիսական արարողությունները: Ժայռապատկերներից շատերն ուղղակիորեն կապված են աստղային երկնքի և արևի, լուսնի և լուսատուների, սարքերի և այլ աստվածների

¹ Գ. Հ. Կարախանյան, Պ. Գ. Սաֆարյան, Սյունիքի ժայռապատկերները, Հայաստանի ճանաչողական հուշարձանները, IV, Երևան, 1970, էջ 12:



ու նախնիների պաշտամունքից բխող առաապելաքականության հետ... Ժայռապատկերներում չափազանց շատ են հանդիպում երկրաչափական փորագրություններ, որոնք պատկերում են արևը, փոքրիկ շրջանակների, տերևատաշած ծաղիկների, անիվի, խաչերի, սվաստիկաների և այլ գծերով»²:

Հնագույն ժամանակներից ի վեր տարածված այս զարդանախշերից խաչն ու սվաստիկան են, որ առիթ են տվել տարատեսակ և նույնիսկ իրարամերժ տեսությունների, մեկնաբանությունների, որոնք կարծես սկսվում են խաչը սվաստիկայի փոխվելու պահից: Սվաստիկայի մասին հայտնված վարկածներից մեզ համար ուշագրավ են նրանք, որոնք այն կապում են ծնունդի և զարգացման հետ: Դրանցից մեկը, օրինակ՝ խաչի թևերի մեջ ծոված ելուստները համարում են արականի նշան, իսկ ձախ ծովածները՝ իգականի³:

Մեկ այլ տեսությամբ սվաստիկայի հորիզոնական և ուղղահայաց գծերը, որոնք խաչաձև կտրում են իրար ուղիղ անկյուններով, կազմում են հունական խաչը, որը և ներկայացնում է ոգին ու նյութը: Եվ քանի որ նրանց մեկնաբանությամբ ոգին անսեռ է, ուստի և սվաստիկան կապ չպիտի ունենա արականի և իգականի հետ:

Այսպիսի մեկնաբանությունը, ինչ խոսք, հեռացել է խաչ-սվաստիկա հասկացությունից: Մեր հետաքննող նախնիները, պատկերելով այդ գծերը, չէին կարող այդքան վերացական գաղափարներ դնել իրենց առաջ, չէին կարող, իմանալով մանավանդ, որ երկիրը, ընդհանրապես լուսնի տակ եղած ամբողջ աշխարհը բաղկացած է չորս ստորին տարրերից՝ հող, ջուր, օդ և կրակ: Սա մարդու հետ ծնված բնափիլիսոփայություն էր, որ հետագայում փոխանցվեց նաև քրիստոնեական քարոզիչներին: Եզնիկ Կողբացին, օրինակ, նույնպես աշխարհաստեղծման մեջ ընդունում է չորս տարրերի գոյությունը. «Այլ նա առաինկ, իբրեւ զկառս իմն լծեալ ի չորից երիվարաց զաշխարհս տեսանեմք, ի ջերմութենէ ի ցրտութենէ ի ցամաքութենէ և ի խոնաւութենէ. և զօրութիւն ի ծածուկ կառավար, որ զչորս կարգեցողսն ընդ միմեանս ի հաշտութեան և ի հաւանութեան պահեալ նուանէր»⁴:

Մենք ընդունում ենք այն տեսությունը, ըստ որի սվաստիկան անմիջապես կապվում է արևի, տիեզերքի հետ: Այս տեսակետի առավել հայտնի ներկայացուցիչներն են Դեշելետը, Ժ. դը Մորգանը, Է. Շանտրը⁵: Կալաքենդում հայտնաբերված բրոնզե գոտուն անդրադառնալիս նույն տեսակետն է հայտ-

² Հ. Մարտիրոսյան, Հ. Իսրայելյան, Գեղամա լեռների ժայռապատկերները, Հայաստանի հնագիտական հուշարձանները, VI, Երևան, 1971, էջ 12:

³ Տե՛ս «Ազգագրական հանդես» (այսուհետև ԱՀ), XVII, 1908, էջ 142—153:

⁴ «Եզընկայ վարդապետի Կողբացոյ Եղծ աղանդոց» (այսուհետև՝ Եզնիկ, Եղծ աղանդոց), Թիֆլիզ, 1914, էջ 13:

⁵ Տե՛ս С. А. Есаян, Амулеты, связанные с культом солнца из Армении, «Советская археология» (այսուհետև՝ СА), 1968, № 2, стр. 255.

նում նաև Բ. Բ. Պիոտրովսկին. «Գազանների գլխավերևը պատկերված է սը-
վաստիկա, որը խորհրդանշում է արևը՝ վերին երկինքը, իսկ այծերից վերև
օձը, այսինքն՝ ջուրը, ներքին երկինքը»⁶: Հայաստանի տարբեր շրջանների
պեղումներից հայտնաբերված վաղ շրջանի նյութերում (Ռեդկին-լագեր, Կի-
րովական, Լճաշեն, Արթիկ և այլն) բավականին տեղ են գրավում խաչ-սվաս-
տիկա նշանով ոչ միայն խեցեղեն անոթներ, այլև կնիքներ, զենքեր, հագուստ-
ներ, զարդարանքներ⁷: Ուշագրավ է Արթիկի № 89 դամբարանից հայտնա-
բերված գործված հագուստի փոքրիկ բեկորը՝ ասեղնագործված սվաստիկա-
ներով⁸:

Ա. Ա. Միլլերի կարծիքը, որ խաչը կամ սվաստիկան, առնված շրջանա-
կի մեջ, արևի նշան է, ընդունում է նաև Ս. Եսայանը, որը Հայաստանի տար-
բեր շրջաններից պեղված նյութերի հիման վրա (Ռեդկին-լագեր, Կիրովա-
կան, Սևան, Արթիկ, Կարմիր բլուր և այլն), հավաստում է մեկ անգամ ևս, որ
մ. թ. ա. III հազ. մինչև մ. թ. ա. VI—V դդ. Հայաստանում լայն տարածում
է ունեցել արևի պաշտամունքը⁹:

Դեռևս Եզնիկ Կողբացին վկայում է. «Եվ այնու կենդանությամբ, ասեն,
ամենայն արարածք զնորա բնութենէն կախեալ կան, որպէս ճառագայթք արե-
գական զանուէն կախեալ կան: Եւ ինքն մի է և բազում, և բազում է և մի. որ-
պէս արեգակն մի է և բազում, զի մի անիւ է և բազում ճառագայթք: Եւ զայս
ոչ ամենեքին այսպէս ասեն, այլ են բազում կրօնք փիլիսոփայից»¹⁰:

Գաղափարական հենց այս հարցերն են, որ զգալապես խլացած ձևով ի-
րենց արտահայտությունն են գտել և միջնադարյան խեցեղենի զարդարվե-
տում, թեև անմիջապես հարկ ենք համարում նկատել, որ այս զարդերը իրենց
վաղնջական անկապտելի հատկանիշների հետ, մեր ուսումնասիրած շրջա-
նում, արդեն ձեռք են բերում ավելի որոշակի, եթե չասենք անձուկ հատկու-
թյուններ, այն է՝ չար աչքից հեռու պահելու, առատության, հաջողության,
շենքի պաշտամունքի և այլն:

Խեցեղենի հարուստ հավաքածուներում առանձին խումբ են կազմում այն
կավանդները, որոնց վրայի երկրաչափական և բուսական զարդերն ունեն
հավերժության իմաստ: Այդ առումով հետաքրքիր է Դվինից գտնված ջնարա-
կած թափի հատակը (ՊՊԹ, 2243/78), (նկ. 1)¹¹, որի կենտրոնում նկարված

⁶ Б. Б. Пиотровский, Археология Закавказья, Л., 1949, стр. 94.

⁷ Sh' u J. De Morgan, Mission scientifique au Caucase, I, Paris, 1889.

⁸ Sh' u Т. С. Хачатрян, Материальная культура древнего Артика, Ереван, 1963, стр. 135, рис. 19.

⁹ Sh' u С. А. Есаян, Աշված աշխ., էջ 255:

¹⁰ Եզնիկ, Եղծ աղանդոց, էջ 142:

¹¹ Այսուհետև միայն ծողովածուի համարը: Հայաստանի պատմության պետական թան-
գարան՝ ՊՊԹ:

կանաչ գույնի սվաստիկան առարկային տալիս է գեղարվեստական արժեք: Սրա չորս թևերը դեպի աջ են ուղղված, որից և ստեղծվում է շարժման պատրանք: Երկնյուղանի թևերով սվաստիկայի մի հիանալի պատկեր է ամփոփված Դվինի մեկ այլ թաաի հատակին (նկ. 2, 1794/176): Սպիտակ անգործով նկարված սվաստիկայի պատկերը մուգ կանաչ ֆոնի վրա բաց կանաչ է ըստացվել, որից և նկարը դարձել է ավելի ցայտուն: Ենթադրում ենք, որ այս անոթների վրա սվաստիկան տիրոջը փորձանքից հեռու պահելու, հաջողությունն ապահովելու գրավական պետք է եղած լինի:

Այսպես կոչված բազմաճանկ սվաստիկա է պատկերված Դվինից պեղված թասերից մեկի վրա (1848/96): Կենտրոնից դուրս են գալիս մուգ կանաչավուն և դեղնավուն լայն, ութ շերտագծեր, որոնք ամփոփված են շրջանակի մեջ: Ծառավղաձև դուրս եկած այդ զարդերի վերջավորությունները ելուստավոր ճանկեր են հիշեցնում և ստեղծում հավերժություն արտահայտող պատկեր (նկ. I):

Ինքնատիպ է Դվինից հայտնաբերված XI—XII դարերով թվագրվող մեկ այլ թաաի հատակը՝ սվաստիկայի նշանով (2305/57): Կավանոթի վրա ոչ մի ավելորդ գիծ չկա, բացի բազմաթև սվաստիկայից, որը և ակամա մտածել է տալիս, թե՛ հեթանոսությունից ժառանգություն մնացած այս նշանը միջնադարյան վարպետի կողմից օգտագործվել է ոչ մեխանիկորեն (նկ. 3): Նկարը արված է գծագարոման տեխնիկայով:

Սվաստիկայի բաղադրիչ տարրերից է Դվինի հախճապակե թաաի վրա-յի նախշը. կենտրոնում վեց բաց և մուգ կապույտ գույնի ձուկ է նկարված (նկ. 4), որոնց գլուխները վերցված են շրջանակի մեջ և ստեղծում են շարժման պատրանք (2121/104)¹²: Սվաստիկայի հիանալի նմուշներ ունենք Դվինի և Անիի դրոշմագարդ կարասների և խիերի վրա: Անիից պեղված կարասի կանթին (123/32)¹³, շրջանակի մեջ բազմաթև սվաստիկա է դրոշմված, կողքին շրջանակ՝ ակնհայտորեն արևը նշանավորող աղջկա դիմանկարով: Նույն տեղում առկա է մեկ ուրիշ շրջանակ ևս, որն ամփոփում է իր մեջ ութանիստ վարդյակ (նկ. 5): Մեծ է արվեստագետի երևակայությունը: Ինչպես տես-

¹² Թուրքմենիայում Նոր Նիսայի պեղումներից հայտնաբերվել է XIV դարի մի թաա՝ կենտրոնում մուգ շրջանակ, շուրջը՝ կետեր, որոնցից դուրս են գալիս սվաստիկայի ճյուղավորված թևերը: Վերջինս, իր ժամանակով և զարդանախշով շատ նման է այս հախճապակյա թաաին: Տես՝ «Труды Южно-туркменской археологической комплексной экспедиции» (այսուհետև՝ ЮТАКЭ), т. 1, 1949, стр. 42—59.

¹³ Տե՛ս Ի. Ա. Орбели, К. В. Тревер, Сасанидский металл. М.—Л., 1935, стр. 30—31. Նման սվաստիկա-զարդաներ հանդիպում են սասանյան արվեստում, որտեղ գործողության մեջ պատկերված կենդանիներն իրենց վրա կրում են նույն նշանը, որն այս դեպքում ուժ և գործություն է արտահայտում:

նում ենք, այն մշտապես պտտվել է նույն ոլորտում՝ արևի կենարար ուժի, կյանքի հավերժական գոյության և նրա մշտական ծաղկման շուրջը:

Խաչի և սվաստիկայի բազմաթիվ պատկերներ ենք հանդիպում հայկական գորգերի, ասեղնագործությունների վրա¹⁴: Կարծում ենք, որ այստեղ ևս դրանք սոսկ քրիստոնեական մտածողության արգասիք չեն: Այսպես, Պետական թանգարանում պահվող գորգերի (28, 8579/16, 8057/1) վրայի սվաստիկաները լուռ վկաներն են այն փաստի, որ դարեր առաջ մարդու կողմից գիտակցված երկրի և երկնքի հետ կապված գաղափարանշանները չեն մոռացվում և հետագայում իրենց ամուր տեղն են գտնում ազգագրական բազմաթիվ իրերի զարդարման ժամանակ:

Բազմաթիվ են հավերժությունն արտահայտող նշանները նաև ճարտարապետական կառույցներում: Բնորոշ են Անիի աշտարակների վրայի սվաստիկաները, որպիսիք հանդիպում են նաև Մանուշեի մզկիթի վրա քանդակված հյուսածո զարդերի մանրամասներում¹⁵: Հավերժության նշանների ենք հանդիպում նաև Անիի քաղաքային շինություններում՝ մասնավորապես նրանց մուտքերի և պատրիսանների վրա: Այս դեպքում սվաստիկան հանդես է գալիս մի նոր միջավայրում և ոչ պատահական, որը մեզ հանգեցնում է այն տեսակետին, թե այն արտահայտել է շենքի պաշտամունք և կարելի է ասել, որ պարսպի վրա աշխատող վարպետն ու նրա պատվիրատուն իրենց մայրաքաղաքը դիտել են որպես մի հավաքական տուն, մի մեծ օջախ¹⁶: Անշուշտ, սվաստիկան քաղաքային պարսպի վրա է բարձրացել սովորական խրճիթից, ասել է թե՛ քաղաք կառուցելով, միջնադարյան քարագործը լայն պատկերացում է ունեցել իր ուստանի մասին: Այս սվաստիկաներին նա տվել է թշնամուց հեռու պահելու, քաղաքին բարեբախտությունն բերելու իմաստ: Այսպիսի նշան, իր որոշակի իմաստով, հանդիպում է և Եղվարդի Աստվածածին եկեղեցու մուտքի վրա, ինչպես նաև բազմաթիվ ճարտարապետական այլ կոթողներում:

Բերված օրինակները թույլ են տալիս մտածելու, որ միջնադարյան Հայաստանում սվաստիկան տակավին կորցրած չի եղել իր նախնական պաշտամունքային նշանակությունը, ուստի և պահպանվել է ինչպես առանձին ամանների վրա, այնպես էլ տների մուտքերին կամ ուշադրություն գրավող տեղերում:

Առանձին խումբ են կազմում կավանդների վրայի այն զարդաները, որոնց առաջին իսկ հայացքից սվաստիկա չի կարելի անվանել: Դրանցից շա-

¹⁴ Տե՛ս Ս. Դավթյան, Հայկական ժանյակ, Երևան, 1966: Նույնի, Հայկական ասեղնագործություն, Երևան, 1972, նկ. 29, 33:

¹⁵ Տե՛ս Н. Я. Марр, АНН, рис. 169, 262:

¹⁶ Հայաստանի գյուղերում մինչև այժմ էլ պահպանվել է շենքի պաշտամունքը: Չբերող շենքի տակ հուռույթներ են թաղում, դռան վերև չորացած փուշ են ասողաձև կապում՝ հետագա հաջողությունների համար: Տե՛ս ԱՀ, XVII, էջ 90:

տերը գնում են դեպի վերացարկված զարդը, բայց և շատ դեպքերում խճողվելով գեղանկարչական անմեղ թվացող խաղերի մեջ, այնուամենայնիվ, չեն կորցնում հավերժական շարժման պատրանքը: Օրինակ, Դվինից հայտնաբերված փոքրիկ թասիկի վրայի (2048/149) մուգ շագանակագույն գծերի մեջ առնված եռատերևը շարժում ունի իր մեջ: Դեղնավուն զարդերն ու շագանակագույն կետերը շրջափակում են եռատերևը, որից և այն ստանում է ավելի դինամիկ տեսք:

Այդ խմբի ցայտուն օրինակներից է Դվինի ջնարակած փոքրիկ թասը (2048/73), որի կենտրոնում քառակուսի զարդից դուրս են գալիս աջ շարժումով իրար զուգահեռ գծեր: Ստացվում է տպավորություն, թե թևերը հյուսված են միմյանց, դուրս են գալիս իրար միջից: Յուրաքանչյուր թևի վրա բուսական զարդեր են՝ բաց շագանակագույն ջնարակով: Թևերի ազատ տարածությունները լցված են նույնատիպ զարդերով: Ընդհանուր ֆոնը դեղնակա-նաչավուն է, որը շագանակագույն զարդերի հետ զարմանալի ներդաշնակու-թուն է ստեղծում (նկ. 6): Նույն սկզբունքով է արված նաև 2121/8 թասի հա-տակի զարդը: Կենտրոնից անցնում են գծեր, որոնց միջև բուսական զարդե-րով կազմվում է խաչանշան:

Կանաչ գույնի ջնարակած մեկ ուրիշ թասի հատակին (2197/165—1) (նկ. 7) նախորդին շատ նման մի խաչաձև զարդ է նկարված: Այստեղ էլ խա-չաձևված նույն գծերն են, կատարված ավելի պարզունակ: Մեկ այլ կանաչ ֆոնով անոթի վրա գծազարդված են եռաթև զարդեր, որոնց մեջ գալարներ են արված: Եռանկյունիների ազատ տարածությունը լրացնում են հարցակա-նի նմանվող պարույրները, որոնց տարբեր թեքվածքը պատկերին շարժում տեսք է տալիս: Այստեղ կանաչ և սև գույների համադրությունից ավելի է ընդգծվում զարդը (2243/30):

Նույն ոճով է նկարազարդված Դվինի ջնարակած մի այլ թաս (2455/5), որի վրա պարզորոշ արտահայտված են խաչը և թևերի մեջ ընկած չորս պա-րույրները (նկ. 8): Գալարները դասավորված են միակողմանի, որը և ստեղ-ծում է շարժման պատրանք: Միջնադարյան վարպետի պատկերացումներից անբաժան են շրջագիծը և խաչը, ավելի ճիշտ՝ խաչը անպայման շրջագծի մեջ, իսկ բաց տարածությունները լցվել են իմաստավորված, մեծ մասամբ իրար հետ ներդաշնակված զարդերով: Նույն գաղափարը ավելի ցայտուն արտահայտված է 2048/53 անոթի զարդերում: Անոթի կենտրոնում երկաղեղ-նավոր խաչ-զարդ է, որի հատման անկյուններից դուրս են գալիս մեզ ծանոթ չորս գալարներ: Ամբողջ զարդը վերցված է շրջագծի մեջ, որից դուրս կի-սաշրջանաձև կորերից կազմված շրթա է անցնում, իսկ պսակի տակ՝ կորագը-ծերի մեկ ուրիշ կապակցություն (նկ. 9):

Շրջանակների մեջ վերցված խաչաձև զարդեր շատ են հանդիպում միջ-նադարյան կարասների վրա: Հետաքրքիր է Անիից պեղված կարասի բեկո-

րի վրայի նկարը¹⁷: Աջ կողմում կանգնած է քարայծ, մեջքին ձագուկը, նրա դիմաց՝ դեպի դուրս բացված երկնյուղ թևերով խաչ, ամփոփված կետերի մեջ: Խաչի մոտ սիմվոլիկ մարդ է պատկերված, ոտքերի տակ կիսալուսին, կողքին՝ դարձյալ քարայծ, պոչը վեր բարձրացրած, վրան կետիկներ (նկ. 10): Հավանաբար խաչը այստեղ լուսնի, կետերի (որոնք աստղեր են նշանակում), քարայծերի հետ միասին արևի գաղափար է արտահայտում, և կարծես թե ամբողջ պատկերը երկնքի մի տեսարան է ներկայացնում: Օրան-Կալայից գտնված կարասի մի բեկորի վրա հանդիպում են նույն խաչ-զարդը, նույն կետերը, քարայծեր, մեջքին ձագուկներ: Կենդանիներից մեկի փորի տակ, կետերի մեջ է առնված դարձյալ մի փոքրիկ խաչ:

Գ. Ա. Ահմեդովը նման խաչ-զարդը համարում է քրիստոնեական նշանակ և գտնում է, որ դա լոկ պատահականություն է և մահմեդական միջավայրին խորթ երևույթ¹⁸: Իհարկե, խաչը մահմեդական միջավայրին խորթ երևույթ է, սակայն ոչ պատահական Օրան-Կալայի համար: Պատմական Փայտակարանում գտնված դրոշմազարդ կարասները, նույնիսկ իրենց պատկերների առանձնահատկություններով, չէին կարող առանձնանալ Հայաստանի միջնադարյան քաղաքներից պեղված նույնանուն նյութերից, քանի որ այս իրերն իրենց վրա ունեցած պատկերների տարատեսակությամբ անգամ արգասիք են մեկ ընդհանուր մշակույթի: Փայտակարանից հայտնաբերված խաչաձև զարդերով ամանները կարող էին անկասկած քրիստոնյա վարպետների ձեռքի գործ լինել: Սակայն, մի կողմ թողնելով հարցի այս կողմը, հակված ենք մտածել, որ դրանք նախաբնիկ քրիստոնյաների համար նախորդ՝ հեթանոսական շրջանից պահպանված այն զարդերն են, որոնք հետագայում իբրև դեկորատիվ զարդ օգտագործվել են տեղի նոր բնակիչների՝ մահմեդականների կողմից:

Խերսոնեսում պեղված ջնարակած խեցեղենի մեջ հաճախ են հանդիպում քառաթև զարդերով կավամաններ: Յակոբսոնը նկարագրելով XII դարի մի ջնարակած թաս, այն դասում է եկեղեցական սպասքների շարքը¹⁹:

Դվինից գտնված նոբախեցի սափորի բեկորի վրայի (2449/47) պատկերը ասես ակնառու հերքումն է այն գաղափարի, թե խաչը միջնադարում բացառապես կապված է եղել քրիստոնեության հետ: Նկարված են մերկ տղամարդ և կին: Կինը երկար ծամերով է, իսկ տղամարդը՝ եռանկյունաձև գլխարկով՝ գլուխների արանքում խաչ զարդարանք: Խաչ կա նաև տղամարդու ձախ ձեռքին: Բայց պարզորոշ արտահայտված մանրամասնը վկայում է, որ

¹⁷ Տե՛ս Գ. Чубинов, *նշված աշխ.*, աղ. XVII, նկ. 3: Ֆ. Ս. Բաբայան, Հայկական կարասների զարդաձևերը, «Լրաբեր», 1969, № 7, էջ 65:

¹⁸ Տե՛ս Գ. М. Ахмедов, Неполивная керамика Оран-Кала IX—XIII вв., МИА, 67, стр. 204.

¹⁹ Տե՛ս А. Л. Якобсон, Средневековый Херсонес, МИА, 17, стр. 174.

այդ պատկերը զուգավորության է ձոնված (նկ. 11): Վերջինս այստեղ նշանակում է բեղմնավորություն, նոր կյանք, ուստի խաչը կամ սվաստիկան հենց այդ հավերժականության շղթայի մի պահն է խորհրդանշում²⁰:

Խաչաձև զարդի մի հիանալի նմուշ է Դվինից գտնված սկուտեղը, որի (2121/207) փոված շուրթի տակից անցնում է ցորենի հասկ հիշեցնող մի գոտի, այնուհետև՝ խաղողի ողկույզների տպավորություն թողնող հյուսածո զարդ և դրան հաջորդող արևածաղկի թերթիկների նմանությամբ բուսական գոտի: Սկուտեղի կենտրոնում տեղադրված է այն զարդապատկերը, որը և վարպետի հիմնական մտահղացումն է: Դա շրջանակի մեջ իրար հագցրած երեք քանակուսիներ են, կենտրոնում՝ խաչ (նկ. II): Մատուցարանը խաչ, արևածաղիկ, ցորեն, խաղող հիշեցնող զարդանախշերով կարծես կյանքի առատության, պտղաբերության գաղափար է արտահայտում: Այստեղ անկասկած վարպետ նկարիչը գիտակցորեն է պատկերել արևը խորհրդանշող խաչը ցորենի, խաղողի և արևածաղկի համադրությամբ: Կանաչ ու դեղին գույների ներդաշնակ միացությամբ նկարը բնության պատրանք է ստեղծում: Սկուտեղի վրա տեղ գտած իմաստավորված այս զարդերը ավելի խոսուն և ավարտուն են դառնում, երբ հիշում ենք Բաղեշում տարածված այն սիրո երգը, որն ավելի շուտ արարողություն է հիշեցնում:

«Խամբարձման ժկմին Տիլպարն իջաւ մեր էգին, Քաշեց զոսկիկոթ դանակ, քաշեց որթոտ խաղողին եդիր ի յոսկի սինին, Որոխկեց շամ շահէնին դու լալ ես ի յոսկի սինին ջավահիր մեջ ոսկի խազնին, ոտ ու ձեռքդ մեջ կարմիր խինին»²¹:

Նման խաչաձև զարդ է պատկերված Դվինի ջնարակած թասերից մեկի վրա (1917/236): Անոթի կենտրոնում մուգ շագանակագույն քառաթև զարդ է, որի մեջ իրար հագցրած երկու սեղմված շրջանակներ են²²:

Քառաթև զարդերը, ինչպիսի ոճավորում էլ որ ունենան, ըստ կարելվույն արտացոլում են վաղ քաղաքակրթություն մտած մարդու մտահորիզոնը՝ կապված աշխարհի, նրա չորս կողմերի գաղափարի հետ: Գուցե թե, հենց այս գաղափարն էր Դվինի վարպետի մտքում, երբ պատրաստում էր հետաքրքիր զարդ ունեցող ջնարակած այն թասը, որը ներկված է դեղինի և շագանակա-

²⁰ Տե՛ս Ա. Ա. Քալանթարյան, Դվին, I, Կենտրոնական թաղամասի պեղումները (1964—1970), Երևան, 1976, էջ 71: Հեղինակը այս մոտիվը կապում է կուսակրոն հոգևորականների մեջ տիրող բարքերի հետ:

²¹ Ներսես Սարգսեան, Տեղագրութիւնք ի փոքր և մեծ Հայս, Վեներտիկ, 1864, էջ 246:

²² Նման զարդ հանդիպում ենք Հ. Քյուրդյանի մոտ: Տես «Գորգը հայոց մեջ», Վեներտիկ, 1947, նկ. 1, էջ 17, որը նրա կողմից թվագրվում է V դ.: Այստեղ էլ իրար մեջ մտած և կարծես իրարից դուրս եկող քառաթև այն զարդն է, որը մեր նկարագրած թասի վրայի զարդի նման սեղմված շրջաններ է հիշեցնում: Տե՛ս նաև В. Л. Вяткин, Афрасиаб, Городище бывшего Самарканда, Самарканд, 1926, стр. 41—48.

գույնի ներդաշնակ խառնուրդով, անգործված է և ունի արտակարգ փայլ (2195/165—1): Թասի կենտրոնում, շրջանակի մեջ, պատկերված է պարու-րաձև զարդ, որի քառաթև լինելու հանգամանքը դարձյալ խոսում է վարպետի աշխարհընկալման մասին: Մեկ այլ, նրբախեցի, բարձր, նուրբ, ներս թեքված շուրթերով թասի (2455/1) վրա նկարիչ-վարպետը ձեռքի հստակ շարժումով նոխացրել, զարգացրել է իրեն ծանոթ հյուսածո քառաթև զարդը, սակայն չի հեռացել ավանդաբար իրեն հասած գաղափարից: Վարպետը ազատ տարածությունների մեջ զետեղել է երկթևանի զարդեր, որոնք ավելի ամփոփ են դարձնում ամանի կենտրոնում եղած խաչզարդ-վարդյակը: Այսպիսով, նա հասել է գեղագիտական այն սկզբունքին, որ քառանկյուն զարդը դիտում է կոմպոզիցիոն ամբողջության մեջ: Այլ կերպ ասած՝ էսթետիկական տպավորությունը կապում է ոչ թե առանձին մասերի, այլ այդ մասերի օրգանական միասնության հետ:

Դվիներից, Անիից գտնվել են բազմաթիվ կավամաններ, որտեղ հիմնական թեման՝ խաչաձև զարդը, հանդես է գալիս բազմազան ձևերով՝ սկսած պարզ քառաթևությունից մինչև բուսական և երկրաչափական երանգավորումներով նախշազարդերը (նկ. 12, 13, 14): Քառաթերթ զարդերով ամաններ հանդիպում ենք նաև Գառնիում: Այդտեղից հայտնաբերված կանաչ ջնարակած թասի մի բեկորի վրա պատկերված է քառակողմ, ավելի երկրաչափականի, քան բուսականին մոտեցող զարդ, որի թևերի մեջ և կենտրոնում կետեր են արված (1963/69): Դվիներից պեղված մուգ կանաչ գույնով ջնարակած թասի վրա հյուսածո քառաթև զարդ է նկարված: Զարդի կենտրոնում՝ թևերի վրա կետեր կան: Անիի ջնարակած թասերից մեկի կենտրոնում (123/317) ծիրանագույն շրջանակի չորս կողմերից դուրս են գալիս եռանկյունաձև, իրար միացած զարդեր: Հետաքրքիր է, որ թևերի չորս կողմերում նույն քառաթև զարդերն են, այս դեպքում ոչ թե եռանկյունաձև, այլ շրջանաձև:

Խաչաձև զարդի մի հիանալի նմուշ է պատկերված Դվիներից պեղված (2926/1) թասի վրա (IX դ.): Կենտրոնում՝ շրջանակի մեջ նկարված է ոճավորված ծառ (նկ. 15): Հավասարաթև խաչը ընդգրկում է այդ զարդը: Խաչի թևերի արանքներում տեղադրված են սեղմված չորս շրջանակներ, որոնք կանաչ գծերով բաժանված են փոքրիկ վանդակների, լցված դարչնագույն մանր կետերով²³:

Մեկ այլ անոթի վրա (1682/24) խաչն արված է կենտրոնում՝ շրջանակի մեջ և ամփոփված է բուսական սիմվոլիկ զարդերով: Թասը պատած է միագույն մուգ կանաչ ջնարակով: Պսակի արտաքին մասում արաբերեն արձանագրության առկայությունը խոսում է անոթի անհատական պատվեր լինելու

²³ Տե՛ս Ա. Քալանթարյան, Դվին, Երևան, 1967, աղ. XXVIII, 4:

մասին: Խաչ-գարդի մեկ այլ հիսնալի մնուշ է (1847/122) պատկերված Դվի-
նի ջնարակած թասի հատակին (թերի) (նկ. 17):

Ոճավորված խաչի տիպիկ օրինակ է (1794/203) թասի վրա վերարտա-
դրված պատկերը (նկ. 18): Այստեղ ողջ մակերեսը բաժանված է վանդակ-
ների, որոնց կենտրոնում ցանցերով հատակ առանձնացնում է խաչը:

Դվինում XII—XIII դդ. խեցեղեն արտադրանքում լայն տարածում ու-
նեին քառաթև, եռաթև, փորագիր բուսական զարդերով անոթները, երբեմն
պարանաձև՝ իրար մեջ ագուցված լայն գծերով: Զարդերի բազմազանությունը
ի վերջո ունի նույն իմաստավորումը (նկ. 19—21):

Գառնիում հայտնաբերված թասի վրա (1963/28) սպիտակ ֆոնի մեջ
մուգ կանաչ և կապույտ ծաղիկներ են պատկերված: Ամանի կենտրոնի քառա-
թև բույսի ծայրերից դուրս եկող ծաղիկներն ունեն կանաչ թերթիկներ, որոնք
իրենց վրա կարծես նույն պտուղ են կրում: Այստեղ էլ պատկերված է մեզ ար-
դեն ծանոթ գաղափարը: Ընդհանուր կատարմամբ շատ ավելի նրբակերտ
փոքրիկ այս զարդանախշը դիտողին տանում է դեպի այն շրջանը, երբ ստեղծ-
վեցին Զվարթնոցի քանդակները, Անիի Առաքելոց եկեղեցու զարդանախշե-
րը, գավիթների առաստաղների գեղեղված երկրաչափական ձևերը, բուսա-
կան՝ արմավենու, նուան և այլ զարդեր: Խեցեղենի վրա հանդիպող նման ծա-
ղերն ու ծաղիկները, հաճախ հեռանալով իրենց բնական մանրամասներից,
ստանում են սիմվոլիկ իմաստ: Մեր ուսումնասիրած խեցեղենի վրա հանդի-
պում են եղևնաձև, ոռմբաձև, սանդղաձև, ինչպես և պտուղներով ծանրաբեռ-
նված ծառեր, քառաթերթ ծաղիկներ, բազմատերև վարդյակներ, իրար մեջ
հյուսած ծառի ճյուղեր և այլն:

Այս առումով հետաքրքիր է Դվինի թանգարանում պահվող ջնարակած
թասի հատակը: Կենտրոնի շրջագծից դուրս են գալիս չորս ցողուններ: Ցո-
ղունի վրա եռատերև ծաղիկ է պատկերված: Թասը կանաչ գույնով է ջնա-
րակված, իսկ ծաղիկները արված են անգորը հանելու եղանակով: Ամանի
հատակը շրջանաձև է և խորը՝ բնորոշ XI—XII դդ. խեցեղեն անոթների (նկ.
16):

Ուրույն է Դվինից պեղված փոքրիկ ջնարակած թասը՝ բարձր նստումով:
Շուրթի տակից, մուգ շագանակագույն ֆոնի վրա սպիտակ գույնի չորս աղեղ-
ներ են անցնում: Եզրագծի այդ աղեղներից դուրս են գալիս նույնագույն
եղևնաձև զարդեր, որոնք սիմվոլիկ ձևով եղևնու ծառ են պատկերում: Կենտ-
րոնում շրջանակի մեջ է առնված եղևնու տունկը (2158/40):

Դավթի սարից պեղված ջնարակած թասը ուշագրավ է նրբերանգ գույ-
ններով, զարդանախշերի հետաքրքիր լուծումներով (1962/46): Գունաչին
վրձնահարվածներով այն բաժանված է ութ շերտերի: Երկու բաժինները ցան-
ցապատ են՝ սպիտակ ֆոնի վրա կանաչ քառակուսիներով. չորսը՝ մուգ կա-
պույտ ուլտրամարին գույնով է լցված, իսկ երկուսը՝ նույն սպիտակ ֆոնն ու-

նեն, երկնագույն շերտերով, որոնց միջից դուրս են գալիս պտուղներ՝ հավա-
նաքար նուռ, նուրբ, կանաչ տերևներով: Այստեղ վարպետությամբ է տրված
կանաչի և կապույտի համադրությունը: Կենտրոնից դուրս եկած ներդաշնակ
գծերը, որոնք առաջացնում են ճառագայթներ, իրենց լուծումով շատ ինքնա-
տիպ են:

Դիտարկենք մեկ ուրիշ կավաման Դավթի սարից: Այստեղ եռաթերթ մի
տերև է, ամուր ոստի վրա, շատ ավելի ոճավորված, քան նախորդները: Նկա-
րի համար բնորոշը մայր ցողունից դուրս եկած ճյուղերն են, որոնք պտտվե-
լով՝ ստեղծում են մի գեղեցիկ ամբողջություն, հիշեցնելով շուշան ծաղիկը:
Դեղին և կանաչ գույները ներդաշնակորեն ձուլվում են շագանակագույնի վրա
(1965/51): Գառնիից գտնված ջնարակած թասի մի բեկորի երկնագույն ֆո-
նի վրա արված են շագանակագույն զարդեր, որոնց մեջ աչքի է ընկնում խա-
ղողի տերև հիշեցնող բուսական զարդը (1968/32):

Դվինից հայտնաբերված կարմրավուն խեցուց պատրաստված IX դ.
պատկանող փոքրիկ թասիկի վրա պատկերված է կենաց ծառ, որի երկու
կողմում ոճավորված բուսական զարդեր են (2326/4):

Մեկ ուրիշ ջնարակած թաս Դվինից: Թասի շուրթի տակից անցնում են
կիսակոր աղեղների գոտի, կենտրոնում կան չորս կանաչ եռատերև բուսա-
կան զարդեր: Եռատերևները իրարից անջատված են դեղնավուն նշաձև զար-
դերով: Թասի ձևը, ջնարակի գույներն ու նկարազարդման եղանակը հնարա-
վորություն են տալիս թասը թվագրել IX դ. (2326/38):

Խեցեղենի վրայի հար և նման բուսական զարդերը որքան էլ ոճավոր-
ված են, սիմվոլիկ, այնուամենայնիվ նրանք կայուն պատկերներ են, մոտ են
կենցաղին՝ ժողովրդի պատկերացմանը: Այդ իսկ պատճառով էլ, դրանք ա-
ռաջին հայացքից իսկ դիտվում են իբրև բնության մի մասնիկ, որը պարզա-
պես գեղեցկացնում է կավանոթը:

Անցնենք դարձյալ խաչ-զարդերին: Դվինից պեղված կավանոթի կենտ-
րոնում դեղինի և շագանակագույնի խառնուրդով նկարված է խաչ-զարդ:
Նկարիչ-վարպետը կարծես մտածել է սկզբում միայն խաչաձև՝ գիծ անել,
սակայն այդքանը կարծես նրան չի բավարարել: Պարզագույն գծերը նա այն-
պես է երանգավորել, որ ստացվել է քառաթև խաչ: Հաստատուն և ուղիղ
թևերի արանքներում եղած ազատ տարածությունը լցված է կիսաբոլորներով.
սրանք ավելի ամփոփ են դարձնում խաչաձև նախշը: Դվինի մեկ այլ թասի
վրա կենտրոնում նկարված է զուգահեռ գծերից կազմված լայնաթև խաչ,
նախորդին նման կիսաբոլորներով, որոնք այս անգամ ոչ թե անջատ են հան-
դես գալիս, այլ շղթա կազմելով՝ միանում են իրար: Խաչի թևերը ավելի ակ-
նառու են շնորհիվ կանաչ կետերի: Ինքնատիպ է ջնարակած թասի մի բեկոր՝
շագանակագույն խաչ-զարդերով (2158/2): Կենտրոնից դեպի շուրթերը թևե-
րը լայնանում են: Խաչի թևերը շագանակագույն սպիրալանման գծերով են

լցված, որը բնավ չի ծանրաբեռնում պատկերը, ընդհակառակը, ավելի շեշտակի է դարձնում խաչի թևերը (նկ. 22):

Վերը դիտարկված կավանոթներն իրենց բազմատեսակ սվաստիկա-խաչ նկարներով միանգամայն ինքնատիպ են և հարատևելով դարեր, հասել են միջնադար, ստանալով նորանոր հատկություններ:

Ա. Նեյհարդը, մեկնաբանելով խաչի իմաստը, այն կապում է արևի, կրակի պաշտամունքի հետ՝ բերելով բազմաթիվ ապացույցներ²⁴: XVII դ. միսիոներները, որոնք գնում են Հարավային Ամերիկայի հնդիկներից քրիստոնեություն քարոզելու, զարմանում են՝ տեսնելով նրանց տաճարներում քրիստոնեական խաչ: Պարզվում է, որ պաշտվել է այն շատ հնուց՝ դիտվելով իբրև երկրի և երկնքի նշանակ: Զարմանում են նաև եվրոպացի քրիստոնյաները, երբ տեսնում են Մեքսիկայի կրակի աստված Կվետցալ-Կոատլիի ձեռքերում քրիստոնեական խաչ: Հյուսիսային Ամերիկայում, բնիկների գյուղերից մեկի հրապարակում դրված է եղել խաչ՝ զարդարված սպիտակ մորթիներով, կարմիր փետուրներով, նետերով, սլաքներով՝ ի նշան առատ որսի²⁵:

Քրիստոնյա քարոզիչ Ֆելիքս Մինուցիան ասել է. «Ինչ վերաբերում է խաչերին, ապա մենք դրանք բնավ չենք պաշտում. նրանք մեզ՝ քրիստոնյաներիս պետք չեն. այդ դուք, հեթանոսներդ եք պաշտում, դուք, որոնց համար սրբություն են փայտյա կուռքերը, դուք եք մեծարում փայտյա խաչերը, հավանորեն իբր մասունքներ ձեր աստվածությունների, և ձեր դրոշմերը, կախիկները, մարտական նշանները ոչ այլ ինչ են եթե ոչ՝ ոսկեզօծված ու զարդարված խաչեր»²⁶:

Գիտնականների շատ ուշ հայտնաբերած այս և համանման փաստերը հավաստում են, որ խաչը քրիստոնեական վարդապետության նորամուծությունը չէ, և ինչպես բազմիցս նշվել է, գալիս է հին անցյալից: Ուրեմն պատահական չէ, որ աստվածուհիներ Արտեմիսը, Աստարտեն, Անահիտը, Աստղիկը և այլք, կապված բնության մշտական ծաղկման և հարատևման հետ, բնության պողաբերության հետ, իրենց վրա կրել են հավերժության նշանակներ (սպիրալաձև, քառաթև, խաչաձև և այլն): Պատահական չէ նաև նրանց սերունդ աստվածություններից՝ Զևս, Ագնի, Վահագն և այլն: Հետագայում այն իր արտահայտությունն է գտել ժողովրդական լեզվական մտածողության մեջ, նրա հավատալիքներում, սովորություններում, ավանդություններում, հեքիաթներում, էպոսում: Ահա թե ինչպես է մեկնաբանում «Խաչներում, հեքիաթներում, էպոսում: Ահա թե ինչպես է մեկնաբանում «Խաչ պատարագին վեր աջ թևին» կամ «Հմայիլ սուրբ խաչ» արտահայտությունը Մանուկ Աբեղյանը: «Հմայիլ սուրբ խաչ, կամ Խաչ պատարագին» մեկը հե-

²⁴ Տե՛ս А. А. Нейхардт, Происхождение креста, М., 1956, стр. 13.

²⁵ Տե՛ս նույն տեղում, էջ 13:

²⁶ Նույն տեղում, էջ 31:

թանոսական, մյուսը՝ քրիստոնեական անուն է, որ միացրել է ժողովուրդը... քրիստոնեական անվան հետ միացած հմայիլը մի հեթանոսական հավատալիք է, որով դյուցազնը վատահ է իրեն հովանավորող զորության վրա և այդ վատահությունը նրան կրկին ուժ է տալիս: Այսպիսի հմայիլ խաչ կա ի միջի այլոց և ոռոսաց վեպի մեջ. իդյա Մուրոմեցն ունի Оберечь мудный крест (= պահապան հրաշալի խաչ), որ նրան պահում է հարվածներից... Այս թալիսմանի բնավորությունն ունի մեր վեպի մեջ Խաչ Պատարագին (Ս. Նշան, Խաչ Պատագնին), որ նրա համայիլն է...»²⁷: Այս գաղափարի բազմաթիվ օրինակներ ունի հայկական մանրանկարչությունը, քանդակագործությունը, զարդարվեստն ընդհանրապես: «Որքան էլ քրիստոնեական եկեղեցին ջանացել է այդ սիմվոլը ներկայացնել առանց իր նախկին նշանակության, տալով նրան միատիկական խորհրդավորություն, դարձյալ զարդարվեստի մշակները շարունակել են նկարել և քանդակել իր նախկին ձևերով»²⁸:

Դրա ցայտուն օրինակը մեր խաչքարերն են, որոնք առաջացել են բարդ և հակասական գաղափարների խաչմերուկներում, ծնվել են որպես այդ գաղափարների պայքարի արտահայտություն: Խաչքար կերտող վարպետները քրիստոնյաներ են եղել մինչև ուղն ու ծուծը: Արդ, ինչպե՞ս է, որ խաչքարերի վրա, այլ զարդանախշերի հետ, նրանք փորագրել են խաչեր՝ բազմաթիվ այլ կապակցությունների մեջ: Չէ՞ որ այս դեպքում միմյանց հանդիպում և միաժամանակ հանդես են գալիս երկու խաչեր, հեթանոսականը՝ աշխարհիկ թեմաների հետ զուգորդված և քրիստոնեականը: Գիտակցվե՞լ է, արդյոք, այս մանր խաչերի այլաբանությո լինելը: Հավանորեն ոչ բոլոր դեպքերում: Հայտնի է, որ խաչքարը քրիստոնեական մտածողության արդյունք է: Ուրեմն մնում է ենթադրել, որ փոքրիկ խաչերը հանդես գալով ամենաբազմազան կապերի ու զուգորդությունների հետ, պահպանվել են իբրև ավանդական պատկերացումների արգասիք:

Մենք բնավ հավակնություն չունենք այս խնդրին սպառնիչ պատասխան տալու: Միայն կարող ենք հավաստել, որ այդ «մաքուր» քրիստոնեական խաչքարերի մեջ շատ և շատ բան կա հեթանոսությունից, թերևս նույնքան, որքան կրոնական երգերում, եկեղեցական ծիսակատարություններում, կրոնական թեմաներով նկարներում ու քանդակներում, ի վերջո այն ամբողջ արվեստում, որն իր վրա կրում է միջնադարյան մտածողության կնիքը: Եվ իսկապես, թվում է, թե Գոշավանքի, Նորավանքի, Հաղբատ-Սանահինի, Դվինի ու բազմաթիվ այլ վայրերի խաչքարերից ու քանդակներից պոկված մի փոքրիկ խաչ-զարդանախշ է զետեղված Դվինի, Անիի և մյուս քաղաքների հնագիտական իրերի՝ տվյալ դեպքում կավամանների վրա:

²⁷ Մանուկ Աբեղյան, Երկեր, Ա., Երևան, 1966, էջ 412—414:

²⁸ Ա. Գ. Մանգականյան, նշված աշխ., էջ 185:

Քրիստոնեությունը խաչը վերցրեց բնավ ոչ հեթանոսությանը հակադրվելու նպատակով: Այն մտած էր արդեն ժողովրդի գիտակցության մեջ և հընարավոր էր միայն նրան նոր մեկնաբանությամբ մատուցել:

Այսպես, XIV դ. հայ խոշոր մտածողներից Գր. Տաթևացին խաչը դիտում է որպես «ծառ կենաց է փրկական փայտն կենդանարար սբ. խաչին: Որ փոխանակ մահացու փայտին գիտությամբ՝ զյաւիտենից կեանքն մեզ պարգևեաց. ըստ Սողոմոնի (փայտ կենացէ ամցն, որ պատապարին ի նա)»²⁹:

Զարգացնելով խաչ-ծառի մասին իր միտքը, Գ. Տաթևացին շարունակում է. «...զի ոչ երբեք նուազի անմահական պտուղն փայտին կենաց»³⁰: Նա գրում է, որ կենաց ծառի արմատը հայրն է, ստեղծութիւնը՝ որդիները, ծաղիկներն ու պտուղները՝ սուրբ հոգին, իսկ՝ «Այլ և տերև և մշտասաղարթ գիտոյի հետոյն. ծաղկեալ դառանութ և պտղաբերեալ գործով առաքինութ: Զի ամ բոյս բարեգործութի սերմանց հաւատոյն բուսանի և պտղաբերի»³¹: Միջնադարյան նշանավոր փիլիսոփան կենաց ծառ հասկացության տակ, անկասկած, դնում է բուսական և կենդանական աշխարհի՝ մեռնող և ծնվող, այսինքն՝ հարատեւությունն ապրող կյանքի իմաստը:

Որ երկու խաչերի՝ հեթանոսականի և քրիստոնեականի տարբերությունը և դեկորատիվ նշանակությունը շատ որոշ է գիտակցվել միջնադարում, այն շրջանում, երբ ստեղծվում էին մեր ուսումնասիրած խեցեղենները, երևում է միջնադարյան խոշոր մտածող և կրոնական գործիչ՝ Ներսես Շնորհալու հետևյալ խոսքերից. «Քանզի ի ձև խաչի բազում կերպարանք են յօրինեալք յերկինս և ի վերայ երկրի, նաև յանբան կենդանիս և յուստայնանկութիւնս և ի նկարս նկարագրաց, որոց ոչ առաք հրաման երկիրպագանել, քանզի չիք աստվածային զօրութիւնք ի նոսա, և որ արարածոյ երկրպագութիւն մատուցանէ՝ ընդ անիծիւք դատապարտեցին գիրք սբբ, որպես զկոռապաշտան»³²:

Սա ելակետային հենց այն գաղափարն է, որը դրվել է սույն աշխատության հիմքում: Խոսելով մեր արվեստում հանդես բերված խաչ-սվաստիկա, քառակող աստղ նախշերի մասին, մենք միշտ էլ ելել ենք այն եկեղծություններից, որ անկարելի է կարծել, թե միջնադարյան մեր շնորհալի վարպետները չեն գիտակցել իրենց կերտած իբրև զարդ և եկեղեցու սեմից ներս եկած խաչերի տարբերությունը, արվեստի նյութ են դարձրել ոչ այն խաչերը, որոնք գտնվում էին քարոզիչների ձեռքին, այլ այն մյուս խաչերը, որոնք իրենց ա-

²⁹ Գր. Տաթևացի, Գիրք Հարցմանց, Կ. Պոլիս, 1729, էջ 768:

³⁰ Նույն տեղում:

³¹ Նույն տեղում, էջ 769:

³² Ներսես Շնորհալի, Թուղթ ընդհանրական, Էջմիածին, 1865, էջ 375—376:

վանդվել է դարեդար, որին կարելի էր ուզած ձև ու կերպ տալ: Եվ շատ լավ իմանալով, որ հեթանոսական այդ խաչն ամենուր է, որ ժողովուրդը տարերայնորեն այն կարող է բուն խաչի տեղ ընդունել, ուրեմն և պաշտել, Շնորհալին հարկ է համարում ավելացնել, որ նկարչության, մանածագործության մեջ հանդես եկած խաչերը իրենց բնույթով կոապաշտական են: Պաշտել այդ խաչերը, նշանակում էր «արարածոյ երկրպագութիւն մատուցանել», այսինքն՝ առաջնային համարել ոչ թե աստծուն, այլ կենդանի արարածներին, բնությունը: Եվ ապա շարունակում է. «Իսկ որք առանց այսպիսի օրհնութեան երկիրպագանեն, լոկ նիւթոյ և ոչ զորութեանն աստուծոյ երկիրպագանեն»³³:

Հարկ կա՞րողոք ավելացնելու, որ Շնորհալին իր թված նկարչությանն ու մանածագործությանը կարող էր ավելացնել և կիրառական արվեստի բոլոր բնագավառները, այդ թվում, նաև մեզ զբաղեցնող խեցեգործությունը: Պարզ է, որ նա մատնացույց է անում ոչ թե հեթանոսական խաչերը, այլ այն եզակիները, որոնք օրհնված լինելով՝ դառնում են քրիստոնեական, այսինքն՝ պաշտելի:

Այսպիսով տեսնում ենք, թե որքան հավաստի են հնչում ժողովրդի մեջ պահպանված ավանդությունները, սովորությունները, որոնց առավելությունն այս դեպքում մի որոշ իմաստով քարացած լինելու մեջ է: Հնագիտությանն օժանդակող նյութերը մեզ ստիպում են ուշադիր գտնվել հնագիտական իրերի վրա եղած զարդանախշերի նկատմամբ, անբովանդակ չհամարել դրանք այն դեպքերում, երբ այդ իմաստը կամ բովանդակությունը թաքնված է խորհրդավոր հնության մի քանի սովոր շերտերի տակ:

Միջնադարյան խեցեղենի վրա հանդիպում են «վեցաթև աստղ» զարդեր, որոնք խաչ-ավաստիկայի հետ չեն կապվում, սակայն ուսումնասիրողների կողմից դրանք ներկայացվել են իբրև վեցանկյուն խաչ: Երկու եռանկյունիներից ստացված այս պարզ պատկերը խաչ անունը ստացել է հավանաբար իր վաղեմի գաղափարական բովանդակության շնորհիվ: Դվինի X—XI դդ. թվագրվող քրեղաններից մեկի կենտրոնում վեցանկյուն աստղաձև զարդ է, որի անկյունից դուրս են գալիս այս անգամ ոչ թե չորս, այլ վեց պարուրաձև գծեր (2048/58, (նկ. 23): Թաաի շուրթի տակից անցնում է աղեղների մի գոտի՝ վրան սպիտակ և կանաչ ջնարակած ցայտքերով: Թաաի շրթնամասերին շրջանակներ են արված: Քրեղանը շագանակագույն ֆոն ունի, վրան սպիտակ և կանաչ զարդեր: Նախշերով ծանրաթեղնված մեկ ուրիշ կավանոթի (2158/178, նկ. 24 ա, բ) ֆոնը շագանակագույն է, իսկ զարդերը՝ մուգ կանաչ, շագանակագույն և դեղին: Քրեղանի կենտրոնում, շրջանակի մեջ, դարձյալ խաչ է պարփակված մի հյուսվածքի մեջ, որ առաջին իսկ հայացքից նմանվում է վեցանկյուն աստղի: Աստղի թևերը և նրանց միջև ընկած տարածությունը պարույրներով են լցված:

³³ Նույն տեղում:

«Վեցաթև աստղի» մի բնորոշ օրինակ է Դվինի մի այլ ջնարակած թաս³⁴: Եթե վերանանք պարզագույն զարդանախշերից, ապա մեր առջև դարձյալ մույն վեցանկյուն աստղն է՝ շրջանակի մեջ: Նրանից դուրս փոքր շրջանակներ են, ավելի վեր՝ թասի շուրթերին կիսաբոլորներ: Կենտրոնական շրջանակի մեջ աստղի վեց թևերի միջև կան ելուստներ, որոնք հիշեցնում են բազմաթև սվաստիկայի թևեր: Նրանք թեքված են մեկ ուղղությամբ, այսինքն՝ տալիս են շարժման որոշակի իմաստ: Ջնարակած խեցանոթների վրա ամենուր հանդիպող վեցանկյուն աստղերը հարկադրում են մեզ դիմելու մույն ժամանակի հարակից արվեստներին: Անիի պալատական եկեղեցու հյուսիսային պատի վրա գտնվող վեցաթև աստղ զարդաքանդակը միանգամայն նման է վերևում նկարագրված զարդաձևերին³⁵: Նման մոտիվներով զարդարված ամաններ գտնվել են նաև Միջին Ասիայում, Բյուզանդիայում (XIII դ.), Բուլղարիայում, Շոշում և Ռեչում³⁶: Այդպիսի զարդաձևեր կան նաև սրաքական գերեզմանաքարերի վրա³⁷: Դրանք բնորոշ են նաև Հայկական բարձրավանդակի միջնադարյան հուշարձաններին: (Հայտնի է Սևանի եկեղեցու դռան վրայի խոյակը): Վեցաթև նշաններ հանդիպում են Եգիպտոսում XI դ. մուսուլմանական նախշազարդ խեցեղենի վրա (Ֆուստատում), Խերսոնեսի XIII—XIV դդ. պատկանող խեցեղենի հավաքածուում: Ա. Լ. Յակոբսոնի կարծիքով, այս զարդանախշը իր նախնական ձևով ունեցել է հնաշխան նշանակություն և դրվել է ամանների վրա չար ուժերը խափանելու նպատակով³⁸: Հիշատակե-

35 *ՏԷՄ* Н. Я. Марр, Ани, Дворцовая церковь, «Памятники армянского искусства», т. XVIII, вып. I, Пг., 1915. Керамика Афрасиаба, Тбилиси, 1958, табл. IX

III, стр. 19, табл. II, VII.

Ծածական է եղել և քրիստոնեական արմելյան հոռնական (յսմ բյուզանդական—Ֆ. Բ.) և
անդրկովկասյան միջավայրում: Անդրկովկասյան նյութերից կարևոր է մատնանշել Անիի
պալատական եկեղեցու խոշակը, որ հավանաբար պատկանում է IX—X դարերին, այսինքն
այն շրջանին, ինչ և Բագրատունյաց պալատի ողջ հիմնական համալիրը... Նույն ճշանը
դիտում ենք նաև վրաստանում Գելաթի վանքի ավետարանի կազմի վրա (XIII—XIV դդ.):
Այնուհետև այն նկատվում է XIII—XIV դդ. սիրիական ջնարակած խեցեղենի վրա, ուր
նշանի կատարումը արված է անգոթի հաստ շերտով: Ոճական առումով խերսոնեսյան գա-
վաթը, որի զարդանախշման մեջ գերակշռում է փորոքներով տեխնիկան, լիովին հարում է
XIII դ. Հայաստանի և Ադրբեջանի կարմրախեցի գեղարվեստական խեցեղենի շրջանակին,

լով եգիպտական մոգական նշանակություն ունեցող թասերը, որոնց վրա առկա է այդ նշանը, ինչպես նաև Մերձավոր Արևելքում, Անդրկովկասում գտնված նման առարկաները, նա գալիս է նույն եզրակացության: Նման եզրակացության հետ չի կարելի չհամաձայնվել:

Այսպիսով, խաչը և սվաստիկան, հազարամյակների ընթացքում, թեև դանդաղ, բայց որոշակի առաջընթաց են ապրել, ձեռք են բերել նոր հատկանիշներ, որոնք բխել են նրանց նախնական իմաստից, իբրև հետևանք բնականոն զարգացման: Ոչինչ, որ միջնադարյան վարպետների մոտ այդ սվաստիկաները մոտեցել կամ հեռացել են խաչերից, ոչինչ որ այդ խաչերը ծանրաբեռնվել են այլևայլ հավելվածներով, մտել են իրար մեջ, դուրս են եկել միմյանցից: Կարևորն այն է, որ դրանք միշտ մնացել են խաչը շրջափակող ազդեցության ոլորտում և շատ տեղերում չեն բացառել իրենց տրված որոշակի գաղափարական իմաստը:

որ այն առավելագույն տարածված էր»: А. Л. Якобсон, *նշված աշխ.*, էջ 191: Վեցարև գարդով խեցեղեն հայտնաբերվել է հին Մերվից: См. С. Б. Лунина, Гончарное производство в Мерве X—начала XIII вв., ЮТАКЭ II, стр. 270.

ԿԵՆԴԱՆԱԶԱՐԴ ԽԵՑԵՂԵՆ

Միջնադարյան խեցեղենի հավաքածուներում առկա են մեծ թվով կավանոթներ կենդանիների պատկերներով: Դրանք ջնարակած թասեր են, կարմրաներկ փայլեցրած դրոշմազարդ կարասներ և սափորներ, որոնց վրայի զարդանախշերը իրենց ինքնատիպությամբ բազմիցս արժանացել են գիտնականների ուշադրությանը: Վերջին տարիներից հայտնաբերված բազմաթիվ նոր նյութերը, իրենց յուրօրինակ սիմվոլիկ պատկերներով, գալիս են լրացնելու X—XIII դարերի խեցեղենի հավաքածուն և հնարավորություն ընձեռում նոր և հետաքրքիր հետևություններ անելու:

Կավանոթների վրայի զարդապատկերներն առաջին հայացքից պարզ ու միամիտ են թվում՝ դիտվում իբրև դեկորատիվ զարդ: Սակայն հարակից գիտությունների ակտիվ միջամտությամբ հնարավոր է դառնում բացահայտելու դրանց գաղափարական որոշակի բովանդակությունը: Հեթանոսությունը մերժող քրիստոնեությունը գավազանի մի հարվածով անկարող էր ոչնչացնել դարերով ստեղծված այն մշակույթը, որը վաղուց մտել էր ժողովրդի կենցաղի մեջ, հանդես էր գալիս որպես մտածողություն՝ արտացոլված նրան շրջապատող համարյա բոլոր իրերի և առարկաների վրա: Եվ միջնադարյան խեցեղենի վրա դրոշմված կենդանապատկերները նշանակալի չափով հենց այդ մտածողության վերապրուկային արտացոլումներն են:

Կալանությունների վրա հանդիպող կենդանիներն են՝ այծ, եղջերու, ուղտ, ցուլ, ձի, շուն, գայլ, աղվես, առյուծ և այլն: Դրանք հանդես են գալիս ռեալիստորեն, հաճախ էլ սիմվոլիկ: Մեծ խորամտություն հարկավոր չէ հասկանալու, որ բոլոր այս կենդանիները գալիս են ոչ միայն անմիջապես մարդու առօրյա կյանքից, այլ խոր անցյալից իբրև տոտեմական և բնապաշտական մտածողության մնացուկներ: Սրանք շրջապատել են մարդուն և մշտապես հիշեցրել իրենց անմիջական ռեալ գոյությունը, բայց միևնույն ժամանակ նույն այդ գազանն ու կենդանին ամենաքրիստոնյա ժողովրդի կողմից իսկ ենթադիտակցաբար, գուցե և սովորության ուժով ընկալվել է իբրև սուրբ խորհրդանիշ: Իհարկե, հիմք չկա խոսելու տոտեմական աշխարհընկալման տիրապետության մասին Հայաստանում X դարում: Բայց տոտեմական մնացուկներ չէին կարող գոյություն չունենալ: Դրանք վերանորոգվեցին իրենց տեսակի մեջ, ստանալով ֆեոդալական հասարակության կողմից առանձին համապետական նշանակություն¹:

Խեցեղենի վրա հաճախ պատկերվում է այծը տարբեր վիճակներում՝ վազքի, ստատիկ, սխեմատիկ: Հազվադեպ են պատահում առանձին այծեր. նրանք հիմնականում հանդես են գալիս զույգերով, անպայման արու և էգ, իրենց ձագուկներով և կենաց ծառերի ու տարբեր թռչունների ուղեկցությամբ, իսկ այս պարագան բացահայտ է դարձնում պաշտամունքային բովանդակությունը, նրա իրական, կենսական բնույթը: Քանի որ այծը միջնադարում և դրանից շատ առաջ, տնտեսական կյանքում առաջնային դեր չի խաղացել, ուստի պետք է ենթադրել, որ նրա սիմվոլացումը գալիս է վաղ անցյալից: Հայտնի է, որ այծերի պատկերների վերաբրտադրությունը կապվել է հին հավատալիքների հետ, որը և հարատևել է մինչև մեր օրերը:

Այծերի պատկերներով ջնարակած խեցեղեն քիչ է հանդիպում, թերևս դրանցից շատերը մեզ չեն հասել: Անիից գտնված թասի (123/269) բեկորի կենտրոնում պատկերված է մի կենդանի՝ խրոխտ և խիստ կերպարանքով: Դատելով կեցվածքից կարելի է ենթադրել, որ այն արու այծ է (նկ. 25):

Այծ է պատկերված նաև Դվինից հայտնաբերված ջնարակած թասի բեկորի (2048/304) վրա: Թերի լինելու պատճառով երևում են միայն կենդանու գույգ ոտքերը (նկ. 26):

Այծերի պատկերներով դրոշմագարդեր մեծ քանակությամբ հանդիպում են XI—XIII դդ. կարասների վրա: Կարմիր փայլեցրած կարասները հարուստ գոտեգարդերով, բացի իրենց առօրեական նշանակությունից, եղել են նաև հարստության, ճաշակի ցուցադրման առարկա:

Վաղուց անտի այծերը դասվել են սուրբ կենդանիների շարքը և կալամանների վրա նրանց պատկերումը հնագույն հավատալիքների հաստատումն

¹ См. И. А. Орбели, Избр. труды, т. I, стр. 123, 128.

էր նոր պայմաններում: Այս միտքը ակնառու դարձնելու համար դիմենք հավատալիքներին: Սրվանձտյանցը նկարագրում է, թե ինչպես «Այծու գլուխ մը անցուցած փայտի վրա, լաթերով, ճյուղերով փաթաթած, ցեխոտած թաղեթաղ կշրջեցնեին և վրան ջուր կլցնեին, որպէսզի արևի խաւարումը վերանար և անձրև գար»²:

Հայկական առասպելներում հայտնի են նաև աղեզ առասպելական արարածները, որոնք պատկերվել են կիսով չափ մարդ, կիսով չափ օձ, այծ, շուն և այլ կենդանիների կերպարով: Առասպելական այդ արարածները, իբրև երկու կենդանիների խառնուրդ, այնպես են տարածված եղել վաղ միջնադարում, որ նույնիսկ Եզնիկ Կողբացին անհրաժեշտ է համարել պայքար մղելու դրա դեմ³: Հնագիտական նյութերը գալիս են հիմնավորելու, որ վիշապայծը Վահագն աստծու կերպարներից մեկն է՝ և իր մեջ ամփոփում է ամպրոպի, փոթորկի ու ամպի պաշտամունքը⁴:

Հետաքրքիր փաստ է բերվում Ա. Մատիկյանի մոտ այծերի պաշտամունքի վերաբերյալ. «Բելլթի դիցուհվույն հետ նվիրական այծերու հիշատակությունն ալ հնուրէնէն մնացած թանկագին նշխարք մըն է: Այծը Թամուզի նըվիրական անասունն էր, որ Թամուզի ուղղված մոգական երդմնաձևի մեջ հայտնապես կհիշվի. ուրիշ տեղ, երգի մը մեջ Թամուզի կորսվելը պատճառ կնկատվի ոշխարներու և այծերու հիվանդության: Թելի տիրութիւն պահպանության տակ էին սուրբ այծերը, որոնց ծախել արգելված էր, կգործածվէր զոհի, բայց հողի կիները չէին զոհեր և ոչ իսկ անոնց կմերձենային»⁵:

Հեթանոսությունից եկած այս գաղափարը իր արտացոլումն է գտել բազմաթիվ ժողովուրդների հոգևոր և նյութական մշակույթի մեջ, դարեկի ընթացքում բյուրեղանալով մտել քրիստոնեական հավատալիքների սխառն՝ իբրև վաղեմի և շքեղ պաշտամունքի մնացորդ, իբրև վերհուշ և փոքրանալով, բայց որոշակի դառնալով՝ դարձել է շոշափելի ու ընկալելի խորհրդանիշ:

Դիտարկենք մի քանի իրեր, որոնք պեղված են Արգիշտիխիմիլիի միջնադարյան շերտերից: Կարմիր փայլեցրած կարասի բեկոր՝ վրան դրոշմագարդ զույգ այծեր (2331/109): Սրանց միջև սկավառակաձև զարդ (նկ. 27), որն, անկասկած, արևը նշանավորող խորհրդանիշ է: Կարասների վրա հանդիպող նման զարդերի շուրջը հաճախ կանգնած են լինում մեզ ծանոթ կենդանիներ ու թռչուններ, ինչպես նաև մարդիկ: Մեկ այլ կարասի վրա այծերը կանգնած են կենաց ծառի մոտ: Պարզ զանազանվում են էգը և արուն: Կենաց ծառի առկայությամբ նրանք ստանում են մի նոր բովանդակություն: Նույն

² Գ. Սրվանձտեանց, Մանանայ, Կ. Պոլիս, 1876, էջ 113:

³ Տե՛ս Բ. Առաքելյան, Դիտողություններ վիշապաբաղ Վահագնի մասին, «Տեղեկագիր» հաս. գիտ., 1951, № 2, էջ 77:

⁴ Հմմտ. նույն տեղում:

⁵ Ա. Մատիկյան, նշված աշխ., էջ 182:

գաղափարն են արտահայտում և Աղթամարի քանդակներում պատկերված այծերը, որոնք կանգնած են դեմ-դիմաց և ինչպես Օրբելին է վկայում, պատրաստվում են կամ կովի, կամ խաղի⁶: Կենդանիները կանգնած են հետևի տոտիկների վրա. նրանցից մեկը առջևի ոտքը հեցել է խաղողի որթին, մյուսը՝ ողկույզին, իսկ մյուս տոտիկները կարծես ձեռք դարձրած՝ հպել միմյանց: Այս հանգամանքը, ինչպես նաև խաղողի որթով և ողկույզներով շրջափակված լինելը ամբողջական ու ամփոփ են դարձնում պատկերը և տալիս են նրանց գաղափարական բովանդակություն: Յուրահատուկ զարդ ունի Արգիշտիի-նիլիից պեղված կարասի բեկորը (2331/10): Կենաց ծառի երկու կողմերում այծեր են նկարված, տոտիկները վեր բարձրացրած: Նրանց ետևում կանգնած են առյուծներ՝ խրոխտ բաշերով, ոլորած պոչով: Պետք է ենթադրել, որ գազանները հարձակվել են այծերի վրա, իսկ վերջիններս, ետևի ոտքերի վրա բարձրացած՝ աջ ու ձախ կողմից ապավինել են հենց ծառին, կարծես փրկություն հայցելով⁷:

Հայաստանի միջնադարյան տարբեր հուշարձաններից հայտնաբերված կարասի բեկորների վրա (X—XII դդ.) հանդիպում են այծեր՝ թռչունների ուղեկցությամբ: Այսպես, Դվինից գտնված կավամանի բռնակի տակից անցնում է 2,5 սմ լայնությամբ դրոշմազարդ գոտի, վրան այծ, եղևնաձև կենաց ծառ, իսկ դիմացն՝ աղավնի: Պատկերներն իրարից անջատվում են եղևնաձև, սանդղաձև, խաչաձև, զուգահեռ նախշերով: Յուրաքանչյուր թռչուն կամ կենդանի դեմքով դարձած է դեպի այդ զարդը:

Անիից գտնված կարասի բեկորի վրա (123/10) այծերն ու թռչունները կանգնած են սանդղաձև զարդի կողմերում: Նկարում որոշակի երևում է ձեռքը բարձրացրած մարդ, կողքին՝ ոռնբաձև ծառ: Կարասների վրա հանդիպում ենք պտուղներով և առանց պտուղների եղևնաձև, սանդղաձև, ոռնբաձև կենաց ծառերի⁸:

Կենաց ծառի և ոռնբի միասնությունը հանդիպում է նաև «Վիշապ» քարակոթողների վրա՝ զույգ արագիլների հետ միասին⁹ և հայկական մանրանկարչության մեջ¹⁰:

Ռոռնբաձև զարդեր շատ են հանդիպում նաև գորգերի, ասեղնագործ ա-

⁶ Տե՛ս И. А. Орбели, *Աշխատք աշխ.*, էջ 149:

⁷ Տե՛ս А. А. Мартиросян, К социально-экономической структуре города Аргештинилн, СА, 1972, № 3, стр. 50:

⁸ Աս. Մնացականյանի կարծիքով, ոռնբաձև զարդերն ու քառակուսիները արտահայտել են չորս էլեմենտների գաղափար (հող, ջուր, օդ, արև), որոնք ցույց են տալիս, որ ընդհանրապես հատիկը կամ սերմը կարող է աճել և զարգանալ չորս տարրերի շնորհիվ (Մեր կարծիքով ոռնբաձև զարդը այստեղ որպես կենաց ծառ է հանդես գալիս: Տե՛ս Ա. Շ. Մնացականյան, *Աշխատք աշխ.*, էջ 169):

⁹ Տե՛ս Н. Я. Марр, Я. И. Смирнов, Вишапы, М., 1931, стр. 93.

¹⁰ Տե՛ս Ա. Շ. Մնացականյան, *Աշխատք աշխ.*, նկ. 409:

ռարկաների, վաղ շրջանի հնագիտական իրերի, ճարտարապետական կոթողների վրա: Եվ «...ամենայն ձև քառակուսի երկրպագելի եղիցի...» Ներսես Շնորհալու միտքը¹¹ կարծես հաստատում է հնագիտական բազմաթիվ իրերի վրայի քառաթև, ումբաձև զարդերի գաղափարական բովանդակությունը:

Անիից պեղված կարասի մի բեկորի վրա (123/186), ուր այծեր են պատկերված իրենց ձագերի հետ, նկարված է ումբաձև ծառ, որի երկու կողմերում կանգնած են իրար ձեռք բռնած մարդիկ (նկ. 28): Պատկերն ամփոփված է զիգագաձև զարդի մեջ:

Դվինի դրոշմագարդ կարասի մի բեկորի (1794/274) վրա պտուղներով ծանրաբեռնված թուփ է, երկու կողմերում դարձյալ այծեր (նկ. 29): Իսկ մեկ այլ կարասի վրա (1794/275) պատկերված են կին, տղամարդ, նրանց միջև երեխա, որը ձեռքերը մեկնել է ծնողներին, շրջապատված կենաց ծառով, եղերեխա, որը ձեռքերը մեկնել է ծնողներին, շրջապատված կենաց ծառով, եղերուններով և թռչուններով: Այստեղ իշխող տրամադրությունը ուրախությունն ու ցնծությունն է: Միջնադարյան վարպետը չէր կարողանում կենդանուն պոկել իրականությունից, կենդանական աշխարհը անջատել բուսական աշխարհից: Ի դեմս այդ զարդերի նկարը դառնում էր շատ ավելի կենդանի և խոսուն:

Բուսական զարդանախշը մեր նախնիների առ բնությունն ունեցած ակնածանքի ու մեծարման արտահայտությունն է: Բնության շնչավորումը տարածվել է ոչ միայն կենդանական աշխարհի, այլև ծառ ու ծաղկի վրա: Եվ մեր ուսումնասիրած կավանդությունների փոքրիկ այս խումբը մի անգամ էլ գալիս է վկայելու, որ միջնադարյան մեր վարպետները առիթը չեն փախցրել բնության գեղեցկությունները կենցաղային իրերի վրա փոխադրելու:

Անիի 123/13 կարասի բեկորի վրա պատկերված է քարայծ, կենաց ծառի կողքին, երկար, ոճավորված եղջյուրներով: Այծի տակ, տոտիկները բարձրացրած, կանգնած է նրա ձագը՝ դունչը դեպի վեր, դեպի մոր ստինքը: Ծառի մյուս կողմում բադ է (նկ. 30): Երևում են միայն թռչնի գույգ ոտքերն ու ոճավորված պոչը: Համանման բովանդակություն ունի մեկ այլ կարասի բեկոր (123/136): Զիգագաձև սյուների միջև դրոշմված է սիրամարգ՝ կտուցը հենած այծի պոչին: Վերջիններս մեզ ներկայանում են նույնպես իրենց ձագերով: Դվինից, Արգիշտիիսինիլիից, Անիից, Գառնիից պեղված կարասների բազմաթիվ բեկորների վրա կրկնված է նույն՝ պտղաբերության գաղափար արտահայտող միտքը:

Համանման գաղափարակիր պատկերներով դրոշմագարդ կարասի բեկորներ հայտնաբերվել են նաև Վրաստանում, Ադրբեջանում, Միջին Ասիայում և այլուր: Նկատելի է սակայն, որ միջինասիական կարասների մոտիվները մի փոքր տարբեր են իրենց բովանդակությամբ: Դրանք շատ ավելի

¹¹ Տե՛ս Ներսես Շնորհալի, Թուղթ ընդհանրական, էջ 190:

առօրեական, պարզ պատկերներ են՝ նվիրված որսորդությանը, խրախուսանքին¹²:

Կենաց ծառերով ու ծաղիկներով այծերի պատկերները մեզ հուշում են նրա ժամանակին տոտեմ լինելը: Կարծես հենց այդ է վկայում Վահագնի հետ կապված առասպելը: Որպես հայերի ռազմի աստված, նա հանդես է եկել վիշապաքաղի կերպարանքով: Հայտնի է նաև, որ պարսիկները հայերի ռազմի աստծուն պատկերացրել են քաղի կամ այծի կերպարանքով: Այդ երևվում է Փավստոս Բուզանդի նկարագրած միջադեպից: Երբ Արշակ Բ արքան սպարապետ Վասակ Մամիկոնյանի հետ Տիգրոն՝ պարսից արքունիք է գրնում և դուրս է գալիս նրա ախոռները շրջելու, ախոռապետը ծաղրում է և ասում. «Այծից հայոց արքայ, եկ նիստ ի խրցան խոտոյ ի վերայ»¹³:

«Վիշապաքաղը հարաբարդված է վիշապ և քաղ բառերից, որը և նշանակում է վիշապայծ: Վերջինս Վահագն աստծու կերպարն է՝ առաջացած նրա պաշտամունքի ավելի վաղ փուլում, երբ ամպրոպի, փոթորկի և ամպի աստվածությունը մի էր և հանդես էր գալիս արու այծի և թևավոր վիշապի պատկերով»¹⁴:

Իսկապես, Դվինից հայտնաբերված կարասի բեկորի վրա 1417/297 երկնային լուսատուներ, աստղեր, արև խորհրդանշող երկու շրջանակների կողքին պատկերված ցատկող այծերը կարծես հենց այդ միտքն են արտահայտում: Ուշագրավ է Մ. Աբեղյանի դիտողությունն այդ կապակցությամբ. «Եվ արդարև, ամեն ինչ, որ հնումը և այժմ հայոց մեջ պատմվում է վիշապի մասին, ներկայանում է նորան իբրև փոթորկի, ամպրոպի անձնավորում»¹⁵: Մ. Աբեղյանը հաղթության աստված Վերեթրագնային նույնացնում է Վահագնի հետ՝ ներկայացնելով նրան տարբեր կերպարանքներով՝ իբրև պինդ քամի, իբրև ցուլ, ուղտ, թռչուն և վերջապես վարազ, քաղ և տղամարդ¹⁶:

Այս բոլորի հիմքում ընկած է այն միտքը, որ այժը եղել է պաշտամունքի առարկա, ինչպես քանիցս նշվեց վերևում: Թերևս հարկ կա ավելացնելու, որ այն պաշտվել է նաև այլ ժողովուրդների մեջ, ինչպես օրինակ՝ Միջին Ասիայում: Այստեղ այժը վայելել է հատուկ հարգանք, նրան վերաբերվել են ակնածանքով և հիվանդությունները բուժելու կարողություն վերագրել:

¹² Տե՛ս ԵՊԱԿՅ, Դ. II, 1953, стр. 141, рис. 17, МИА, 67, стр. 186—288.

¹³ «Փավստոսի Բուզանդացույ Պատմութիւն Հայոց», Վենետիկ, 1889, էջ 128—129:

¹⁴ Բ. Առաքելյան, Դիտողություններ Վիշապաքաղ Վահագնի մասին, «Տեղեկագիր», հաս. գիտ., 1951, № 2, էջ 76: Կամ «Վիշապաքաղի» այլ լուսաբանություններ ևս՝ վիշապահաղթ—վիշապ քաղող (տե՛ս Մ. Աբեղյան, Երկեր, հ. Ա, էջ 88—90):

¹⁵ Մ. Աբեղյան, Հայ ժողովրդական առասպելներ, Վաղարշապատ, 1899, էջ 152:

¹⁶ Այս ամենի աղբյուրը Եզնիկ Կողբացին է, որի մոտ կարդում ենք. «Եթե բացառի ի վեր այնպիսի վիշապն, որ եթե եզամբք ինչ անուանելով այլ ծածուկ գործեամբ իրք...» կամ «Այլ և վիշապք, ասեն, և մհանգք կեղծս ի կեղծս լինին. յորոց մին անձնաւոր է, և միւսն ոչ անձնաւոր» (Եզնիկ, Եղծ Աղանդոց, էջ 72):

Ուսումնասիրելով տրիպոլյան կուլտուրայի հնագիտական նյութերի վերայի կենդանիների պատկերները Բ. Ռիբակովը գրում է. «Էգ և արու այծերը առաջին ընտելացված կենդանիներն էին և ամենուրեք տարածված խորհրդանշան՝ պտղաբերության»:

Իզուր չէ ասված՝ «Где коза бродит, там жито родит»¹⁷:

Միջնադարյան խեցեղենում եղջերուի պատկերներ հանդիպում են միայն դրոշմագարդ կարասների վրա: Անիի կարասների վրա պատկերված են եղնիկներ և եղջերուներ՝ վազքի ընթացքում, կողքին մարդ՝ ձեռքերը վեր պարզած (123/60): Նույն վայրից է հայտնաբերված դրոշմագարդ կարասի բեկորը, որտեղ պտուղներով ծանրաբեռնված ծառի երկու կողմերում (123/62) կանգնած են եղջերուներ, որոնց միայն գլուխներն են նշմարվում: Մեկ այլ բեկորի վրա եղնիկը փախչում է իրեն հետապնդող, երախը լայն բացած գայլից, վերջինիս ետևից վազում է եղջերուն՝ ասես ձգտելով փրկել իր ձագին (123/61) (նկ. 31): Համանման պատկեր է Գառնիից գտնված կարասի բեկորի վրա. սակայն այստեղ կենդանին բուսական զարդանախշերի մեջ է առնրված¹⁸:

Միջնադարյան հայ արվեստում եղնիկներ հանդիպում են ամենուր: Քասաղի բազիլիկայի արևմտյան դռան ճակատին պատկերված եղջերուները կանգնած են իրար հանդեպ, դուռնները դեպի խաղողի տերևները՝ խաչի հորիզոնական թևերի ուղղությամբ: Այս տեսարանը, մասնակի փոփոխությամբ, ներկայացված է նաև VII դարում, ճարտարապետ Թողոսակի կառուցած Սիոնի բարավորի վրա:

Բուսական զարդերի մեջ եղջերուների պատկերներ են Տիգրան Հոնենցի, Աղթամարի և Խաչ և ուրիշ եկեղեցիների վրայի քանդակներում:

Եղնիկների հետաքրքիր պատկերներ կան Էջմիածնում պահվող Խոտակերաց Սուրբ Նշան պահարանի վրա: Մասնատուփի երեսին, խաչի չորս կողմերում, բուսական զարդանախշերի մեջ փորագրված են եղջերուներ և վագրեր: Գ. Հովսեփյանն այդ պատկերներին վերագրում է սիմվոլիկ նշանակություն: «Եղնիկն ու եղջերուն քրիստոնեական արվեստի մեջ ընդհանրապես, ինչպես և հայոց, շատ հաճախ գործադրված են սիմվոլիկ-խորհրդավոր նշանակությամբ: ԽԱ. 1. Սաղմոսի—«Որպես փափագե եղջերու յաղբերս ջուրց, այնպես փափագե անձն իմ առ քեզ» հիման վրա»¹⁹:

Գ. Հովսեփյանը գտնում է, որ եղնիկն ու եղջերուն քրիստոնեական արվեստում պատկերվել են խորհրդավոր նշանակությամբ: Դա առավել բացո-

¹⁷ Б. А. Рыбаков, Космогония и мифология земледельцев энеолита, СА, 1965, № 2, стр. 25.

¹⁸ Տե՛ս Բ. Ն. Առաքելյան, Գ. Հ. Կարախանյան, Գառնի, IV, էջ 83:

¹⁹ Գ. Հովսեփյան, Խոտակերաց Ս. Նշան, Թիֆլիս, 1912, էջ 4:

րոշ է երևում ժողովրդական ծեսերում, խաղիկներում: Երբ փեսային հարցնում են, թե ո՞ւմ կանչեն, որ գովի իրեն, նա պատասխանում է.

Գնացեք, քիրէք եղնիկ դաշտէն,
Որ գա գովէ, հայ, ծառս ու ծաղիկ...²⁰

XIX դարում դեռևս հարատևում էին երգեր, որտեղ գործող անձինք կենդանիներն էին. սրանք խոսում են մարդկային լեզվով, օգնում նրանց կյանքի ծանր պահերին, նույնիսկ քուն քերում անմեղ մանուկների աչքերին: Հաճախ երգերում, հեքիաթներում եղնիկին վերագրվում է մայրական դեր. սա իհարկե զուտ տոտեմական հասկացողության հետևանք է: Պատահական չէ նաև, որ միջնադարյան հայկական արվեստում, ինչպես և հնագիտական բազմաթիվ իրերի վրա, այդ կենդանիներին հանդիպում ենք կենաց ծառերի ու իրենց ձագուկների ուղեկցությամբ, որն անկասկած պտղաբերության իմաստավորում ունի և բավականին հեռու է սոսկ դեկորատիվ նշանակությունից: Այդ գաղափարն են մարմնավորում նաև Փաշա-Գեղում գտնված զարդադյուսի վրա իրենց ձագուկների հետ նկարված արու և էգ եղջերուները²¹:

Եղջերուն, որ դեռևս հեթանոսության ժամանակից երկնային տարրերից մեկն է համարվել, չմոռացվեց միջնադարում և նույնիսկ դրանից հետո: Բ. Առաքելյանն իրավացիորեն նշում է, որ եղջերուն մարմնավորել է խոնավության գաղափարը՝ առնչվելով լուսնի հետ²², որն արդեն արգասավորությանն է վերաբերում: Արգասավորության այս կարևոր գաղափարն է, ահա, որ հարատևել է մեզ հետաքրքրող նյութերում: Ընդ որում սա համընդհանուր երևույթ է եղել իր մշակույթի այդ աստիճանին կանգնած բոլոր ժողովուրդների համար: Ահա մի վկայություն. «Ալավոնների մոտ գոյություն է ունեցել հա-

²⁰ Հմմտ. Ա. Շ. Մնացականյան, *Աշխ.*, էջ 257:

²¹ Տե՛ս Դ. Чубинов, *Աշխ.*, աղ. XII: Այս զարդադյուսը հետաքրքիր է ոչ միայն կենաց ծառի երկու կողմերում կանգնած զույգ եղջերուների առկայությամբ, այլև ձկան, առյուծի, վարազի, թռչունի պատկերներով, որոնք կարծես թե երկնի և երկրի սիմվոլիկ արտացոլումն են:

²² Տե՛ս Բ. Н. Аракелян, *Клад серебряных изделий из Эребуни*, СА, 1967, стр. 155.

Արևը դիտվել է իբրև կրակի, լուսի, տաքության նշանակ, իսկ լուսինը՝ խոնավության: Տե՛ս նաև «Մառը և հայագիտության հարցերը», Երևան, 1968, էջ 259: Ն. Մառին ուղղված համակում Գ. Տ. Մկրտչյանը մի հարցի կապակցությամբ խոսում է եղնիկների մասին, հիշեցնելով ժողովրդական մի ավանդություն, որը Եզնիկի մոտ արդեն քրիստոնեական բողոք է պատված: «...Եղնիկները ծնում են սարերում «բանջարաբուսուկի» ժամանակ: Բանջարաբուսուկը գարնանային թեթև ձյունախառն անձրևն է: Երբ եղնիկը ծնում է, ձագը թողած՝ փախչում է և հեռվից դիտում. եթե ձագը սովորական եղնիկ է՝ վերադառնում և կերակրում է, իսկ եթե վիշապ՝ փոքր վիշապը թույլ առ թույլ արագ մեծանում է և յուր մորը, ինչպես և աշխարհը կուլ կտայ, եթե աստուած հրեշտակներին չուղարկե, որոնք շղթաներով վիշապին վեր են քաշում երկինքը: Այս ավանդությունը թերևս գտնիս և ազգագրական ժողովածուների մեջ: Այս մեր գյուղում լսած ավանդությամբ կարծես բացատրվում է Եզնիկի»

վատալիք այն մասին, որ Իլիևի օրը (հին Պերունի օրը) անձրև գալը կախված է եղել եղջերուից: Հանրահայտ են ամպին տրված հնագույն անվանումները՝ կովեր կամ երկնային կովեր»²³:

Նմանօրինակ պատկերացման հետքեր պահպանվել են համշենահայերի միջավայրում: Եղևիկներին նրանք անվանում են «աստծու կովեր»: Իհարկե, ավելորդ է որոնել որևէ կապ տրիպոլյան կովերի և համշենցիների «աստծու կովերի» միջև, բայց նրանք երկուսն էլ սերտորեն կապված են այն նախնադարյան մտածողության հետ, որը կոչվում է տոտեմիզմ:

Այն, որ հայկական մանրանկարչությունը, գորգագործությունը, քանդակագործությունը և արվեստի այլ հարակից ճյուղեր պահպանել են այդ կենդանու պատկերը տարբեր ձևերով, խոսում է ոչ միայն այն մասին, որ դրանք դիտվել են սոսկ իբրև զարդանախշ, այլ նաև ընկալվել են որպես որոշակի գաղափար արտահայտող նշանակներ:

Առյուծը միշտ էլ դիտվել է իբրև քաջության, ուժի, ճարպկության, վեհանձնության սիմվոլ և ավելի շատ պատկերվել է քանդակագործության մեջ, քան հարակից այլ արվեստներում: Պատճառը գուցե այն է, որ առյուծն ավելի կապվել է հասարակական մտածողության հետ, քան առտնին կյանքի: Սրանով չպե՞տք է բացատրել, արդյոք, այն պարագան, որ միջնադարյան խեցեղենում առյուծի պատկեր համեմատաբար քիչ է հանդիպում:

Դվինից հայտնաբերված Կարասի մի փոքրիկ բեկորի վրա (1913/102) (նկ. 32) նկարված են զույգ առյուծներ՝ մտերմիկ և խաղաղ վիճակում, իսկ դնչերի տակ մեզ լավ ծանոթ քառակողմ զարդապատկերը՝ հավերժականության, անմահ նշանակը: Քառակուսին ոչ միայն լցնում է գազանների երախների ու թաթերի միջև եղած դատարկ տարածությունը, այլև ունի կոմպոզիցիոն իմաստ. այն նկարի կենտրոնն է, որի աջ ու ձախ կողմերում կանգնած են կենդանիները: Հարկ կա՞ արդյոք, ավելացնելու, որ այսպիսի կավանդները դրվել են խնջույքների սեղաններին և ներկաները հիացել են նրա ոչ միայն պարունակությամբ, այլև զարդանախշերով: Վարպետի արվեստը այս դեպքում բնավ պակաս չի գնահատվել, քան գինին պատրաստողի հմտությունը:

Անիի կարասներից մեկի վրա հեծյալի հետևից դրոշմված է հետիոտն, որի բարձրացրած ձեռքում ինչ-որ գործիք կա: Հեծյալի և հետիոտնի միջև շրջանակ է երևում: Նույն կարասի վրա դրոշմված են երեք զույգ առյուծներ՝

մի շատ մութ հատվածը «Եւ եթէ բառնայցի ի վեր այնպիսի վիշապն, ոչ եթէ եղամբք ինչ անուանեալք այլ ծածուկ գօրութեամբ իւիք Աստուծոյ հրամանէ, զի մի շոգին մարդոյ կամ անասնոյ մեղանչիցէ» (էջ 107, Վեներիկ, 1826): Թերևս այս հրաշալի վիշապածին եղջերուն է հին Բայազետի բերդի քանդակը....»:

²³ Б. А. Рыбаков, *նշված աշխ.*, էջ 15:

կանգնած դեմ առ դեմ: Նրանց ուղեկցում են արագիլներ և շներ: Առյուծն այստեղ ներկայացված է իբրև ուժի սիմվոլ²⁴:

Հայտնի է նաև, որ սասանյան արվեստում առյուծը դիտվել է իբրև արևի նշանակ: Ուստի դժվար չէ հասկանալ համանման զարդանախշերի գոյությունը ոչ միայն խեցեղենի վրա, այլև մանրանկարներում, խաչքարերում, քանդակների վրա: Մատենադարանի ձեռագրերից մեկում պատկերված զուգառյուծների կապակցությամբ Աս. Մնացականյանը գրում է. «Այստեղ առյուծ ծնող զուգերը միացած են միմյանց հետ խաչի նշանով, որը որոշակի կերպով խոսում է իր երբեմնի իմաստի մասին: Հենց այդ հասկացողությունների հետևանքով էլ բեղմնավորման պրոցեսը կոչվում է նաև խաչավորում»²⁵: Այդ կապակցությամբ Գ. Հովսեփյանը գրում է. «Կենդանության ծառը խաչով փոխարինած Անիի պարիսպների վազող առյուծի հետ, նույնը քիչ տարբերությամբ Ռուբինյանց դրամների վերա, կամ նույնիսկ եկեղեցական պաշտամունքի հետ կապված իրեղենների զարդագրության մեջ... Փոքր Ասիայի սելջուկների և նոր պարսիկների մեջ տեսնում ենք կենդանության ծառը և խաչը փոխարինած արևով: Սակայն այսպիսի նմանությունները չպետք է մեզ հիմք ծառայեն անմիջական փոխազդեցության հետևանք համարել ամեն ինչ, որ փոքր ի շատե նմանություն է բերում միմյանց, այլ գեղարվեստական մի ընդհանուր հոսանքի զանազան շրջաններում, որոնց փոխազդեցությունները՝ նշտությամբ դժվար է որոշել»²⁶:

Դվինի ջնարակած թասերից մեկի վրա օխրայի և շագանակագույնի համադրությամբ պատկերված է խիստ ոճավորված առյուծ: Պարզորոշ երևում են կենդանու առջևի թաթերն ու գլուխը, այնքան խիստ ոճավորված, որ կարծես ձուլվում է շրջապատի բուսականության հետ, ի դեպ՝ դարձյալ ոճավորված: Առյուծը հենված է առջևի թաթերի վրա, երևում է նրանից առաջ եղած առյուծի ոճավորված պոչը և ետին մասը (նկ. 33) (2197/164):

Դվինի մեկ այլ թասի կենտրոնում նկարված է ոճավորված գազան, նրստած ետևի թաթերի վրա: Կենդանին, պատկերված է բուսական հետաքրքիր զարդերի մեջ: Չնայած չկա նրա գլուխը, մարմնի կեցվածքը թույլ է տալիս լիովին պատկերացնելու գազանի խրոխտ բաշը, որն այնպես է ձուլված բուսական զարդերին, կարծես նրա մի մասնիկը լինի: Պոչը ավարտվում է ոչ թե մազափնջով, այլ ծաղկով: Նուրբ կանաչի և բաց շագանակագույնի համադրությունը ընդգծում է նրա խաղաղ տրամադրությունը:

Դվինում է պատրաստվել ջնարակած այն թասը, որից պահպանված բե-

²⁴ Հմմտ. Բ. Առաքելյան, Քաղաքները և արհեստները IX—XIII դդ., 1, էջ 225:

²⁵ Ա. Շ. Մնացականյան, նշված աշխ. էջ 191:

²⁶ Գ. արք. Հովսեփյան, Խաղբակյանք կամ Պոռչյանք..., մասն 1, էջ 162:

կորի վրա ընձառյուծ է նկարված (2292/97): Կենդանու մարմինը դարչնագույն կետիկներով է ծածկված՝ թռչքի կամ գուցե վագրի դիրքով, մեջքի պլաստիկ շարժումը ավելի է ընդգծում այդ դինամիկան: Ընձառյուծը բուսական զարդերով է շրջապատված (նկ. III):

Հետաքրքիր է Անիից պեղված ոճավորված առյուծի պատկերով ամանը (123/312): Այն կոպիտ, կարմրավուն խեցուց է պատրաստված: Նկարը արված է փորագրման տեխնիկայով: Կենդանին մուգ շագանակագույն է՝ մանուշակագույն ճառագայթների մեջ: Չկա առյուծի գլուխը: Բ. Շելկովնիկովը տալիս է այս իրի մանրամասն նկարագիրը և զուգահեռը Դմանիսի նյութերի հետ՝ թվագրելով այն XII—XIII դարերով²⁷: Իրավացիորեն ճառագայթավոր գծերը նա համարում է արևի ոճավորում (նկ. 34): Դմանիսի առյուծի պատկերով թաար շատ ընդհանուր գծեր ունի Անիի հիշյալ թասի հետ: Այստեղ էլ գազանը պատկերված է ճառագայթների մեջ, երևում է միայն թաթը²⁸. մի փոքր տարբեր են նախշազարդերը (Ա. Յակոբսոնը նույն XII—XIII դդ. ժամանակաշրջանով է թվագրում այս տիպի ամանները): Հին Գանձակից գտնված առյուծի պատկերով թաար, որը Ն. Նաջաֆովայի կողմից թվագրվում է XII—XIII դդ., կարծես Անիի հայ վարպետի արհեստանոցից դուրս եկած լինի²⁹: Նույն առյուծը, մեզ այնքան ծանոթ զարդանախշերը, վրան կետիկներ, նույն վառ դեղին գույնը (մուգ կարմրավուն խեցու վրա) այստեղ կրկնվում են այնպիսի նմանօրինակությամբ, որ նույն միջավայրի ծնունդ լինելու մասին չի կարելի չխորհել:

Յուրօրինակ զարդ ունի Դվինի 2243/53 ամանը: Ամանի շուրթի տակով, ներսից բազմաթերթ ծաղիկների մի ամբողջական շղթա է անցնում, ներքևից՝ օխրայագույն երկու հաստ շրջանակներ, որոնց կենտրոնում կանգնած է գազան, խիստ արտահայտված մագիլներով, ծառի ճյուղի նման ոճավորված պոչով, անջևի թաթը վեր բարձրացրած, կարծես հարձակվելու պատրաստ: Մեր կարծիքով սա զույգ կենդանիների միացում է, քանի որ գլուխը բընավ առյուծային չէ: Կենդանու ոտքերը և մարմնի վերջավորությունները օխրայի գույն ունեն, իսկ մեջքը սպիտակ է (նկ. 35): Նկարը արված է անգորբը հանելու տեխնիկայով, բնորոշ՝ XI—XII դդ.:

Ինչպես նշում է Գ. Ա. Պուգաչենկովան, առյուծի պատկերներով թեմաները բնորոշ են արևելքի համար: Հին արևելյան արվեստում այդ կենդանին հանդես է եկել պաշտպանի, պահապանի նշանակով: Անտիկ աշխարհում նը-

²⁷ Տե՛ս Բ. Шелковников, Поливная керамика из раскопок города Ани, стр. 19.

²⁸ Տե՛ս 3. Майсурадзе, Աշված աշխ., աղ. 7:

²⁹ Н. Наджафова, Художественная керамика Азербайджана, Баку, 1964, рис. 99, стр. 68, Հին Գանձակի օրինակին նման է նաև Փայտակարանից պեղված այն ֆրագմենտը, որ դարձյալ առյուծ է նկարված:

րա մարմինը կամ գլուխը համարվել է «հավերժական պահապան»: Պահապան-հովանավորողի իր դերը չի կորցրել մաս միջնադարում³⁰:

Կավանորների վրա առանձին նկարված առյուծներն ու սրանց ոճավորված իրենց քանակով տեսակները զիջում են հարակից արվեստներում արտահայտված համանման զարդանկարներին: Հայկական արվեստի լավագույն նմուշներից են Անիի հանրահայտ առյուծը՝ պատկերված պարսպի և միջնաբերդի դռան վրա (վերջինս պոչին արմավենու ոճավորված տերև է կրում), փնչալես մառախուղի հյուրատան մուտքը զարդարող Պոռչյանների զինանշանը³¹, Գեղարդի քանդակները³², Առաքելոց վանքի, մասնավորապես Հաղարծնի պղնձե կաթալի վրա պատկերված առյուծները և բազմաթիվ այլ օրինակներ: Անիում գտնված հին ձեռագործներից հիշատակելի է 1908 թ. պեղումների ընթացքում Ծաղկոցաձորի քարայրային մեծ դամբարանում գտնված աղջկա զգեստը և սև, մուրք շղարշը, որի վրա ոսկեթելով բանված է առյուծի ու կորյունի պատկեր: Սա մի ինքնատիպ աշխատանք է, որը թեական է դարձնում առյուծի, նրա վրայի կենաց ծառի և կորյունի պարզապես զարդանախշ լինելը: Առյուծներից մեկի մեջքին պատկերված կենաց ծառը, ծաղկազարդով ավարտվող պոչը, նույնիսկ դամբարանում ստեղծում է կյանքի հավերժության մի սիմվոլիկ պատկեր³³: Նախիջևանի ս. Գևորգ եկեղեցում գտնված փայտյա հին գրակալներից մեկի վրա (1178 թ.) փորագրված է տոտեմական հասկացողությունների հետ կապված վագրի կամ առյուծի պատկեր, որն իր մեջքին կրում է նույնափափ՝ պտղաբերություն արտահայտող զարդ³⁴:

Առյուծների հետաքրքիր նկարներ կան Դվինի գիպսե ձուլածո հարդարանքների վրա: Չուլածո բեկորները, որոնց վրա պատկերված են տարբեր կենդանիներ և բուսական զարդանախշեր, պրոֆ. Կ. Ղաֆադարյանի կողմից թվագրվում են XII—XIII դարերով³⁵: Կ. Ղաֆադարյանը նշում է, որ դրոշ-

³⁰ Տե՛ս Գ. Ա. Пугаченкова, Архитектурные памятники Нисы, ИОТАКЭ, 1949, т. I, стр. 221. «Առյուծների քանդակները իրանում ինչ-որ աստվածության կենդանակերպ արտահայտությունն են. առյուծի և արևի պատկերը, պետք է մտածել, որ նույնպես ինչ որ աստվածության վերապրուկ է—արևի սկավառակը հուշում է, որ դա արևի աստվածությունն է, որ դա մարտնչող ու անհաղթելի Միհրի զինվորներից հովանավորողի պաշտամունք է»: (А. А. Ромаскевич, Изваяния и изображения львов в Иране, III международный конгресс по Иранскому искусству и археологии, М., 1939, стр. 217).

³¹ Տե՛ս Գ. Հովսեփյան, Խաղրակյանք կամ Պոռչյանք... մասն 1, էջ 162: Հմմտ. մասն Н. Марр, Анийская серия, № 2, стр. 40, рис. 8.

³² Տե՛ս Լинч, Армения, т. II, 1910, рис. 141.

³³ Տե՛ս Զ. Բաբայան, Գրախոսական, Ս. Դավթյան, Հայկական ասեղնագործություն, «Լրաբեր», 1972, № 2, էջ 92: Ի. Орбели, Каталог Анийского музея, вып. I, СПб., 1910, стр. 32.

³⁴ Տե՛ս Ա. Ը. Մնացականյան, Աշխատանք, էջ 187:

³⁵ Տե՛ս Կ. Ղաֆադարյան, Դվին քաղաքը և նրա պեղումները, էջ 120, նկ. 95:

մագարդ կարասների գոտիների վրայի պատկերներում գերակշռում է ստատիկ վիճակը, իսկ գիպսե զարդերի մեջ՝ դինամիկ դրությունը. գիպսի վրա կենդանիները մշակված են ամենայն մանրամասնությամբ և բարձր արվեստով, իսկ կարասների վրա նրանք հաճախ շատ պայմանական են ու սխեմատիկ³⁶:

XI—XII դդ. հայ արվեստը կապվում է այն նոր երևույթի հետ, որ կոչվում է աշխարհականացում: Այս շրջանում կիրառական արվեստը իր որոշակի արտահայտություններում առաջադիմական էր և պատկերների դինամիկ վիճակը, կենդանիների հատուկ արտահայտչականությունը ոչ այլ ինչ էն, եթե ոչ՝ այդ արվեստի թարմ, նորարարական լինելու արտահայտություն: Կարծում ենք, որ կավանդը զարդարող վարպետը չէր կարող հասու չլինել գիպսե հարդարանքների մեջ մասնագիտացված իր գործընկերոջ գաղափարներից և սկզբունքներից: Եթե գիպսերի վրա կենդանիները մշակված են և մատուցված ավելի ռեալիստորեն, դեռևս չի նշանակում, թե կարասների վրա իրենց սխեմատիկությամբ կորցնում են իրենց արժեքը. չէրայի պատկերները իրենց սխեմատիկությամբ կորցնում են իրենց արժեքը: Կարասնոր երկու դեպքում էլ նրանք հասարակական դիտման առարկա են: Կարասների վրայի պայմանական պատկերները բնավ չի կարելի կապել ստատիկ լինելու հետ:

Առյուծի պատկերները կապվում են ավելի լայն հասկացողությունների հետ: Որ այդ կենդանին ժամանակին տոտեմի գաղափարն է մարմնավորել, անժխտելի է, ինչպես նաև անժխտելի է նրա հետագա զարգացումը, նրա կրած բոլոր փոփոխությունները, ուժի, արիության, պողպատության իմաստից մինչև «մաքուր» զարդարվեստի փոխվելը միջնադարում, մի զարդաձև, որը կարող էր ներկայանալ և՛ սխեմատիկ, և՛ պայմանական և թե ռեալիստորեն:

Հայկական լեոնաշխարհի բնիկների համար ընտանի կենդանիներից և ոչ մեկը չէր կարող իր դերով կովի կամ ցուլի հետ համեմատվել: Նա տեղաբնիկի առաջին բարեկամն էր՝ սնունդ հայթայթելու ծանր պայմաններում: Զարմանալի չէ, ուրեմն, որ ինչպես շատ ժողովուրդների մոտ, այնպես էլ մեզանում տարածված է եղել ցուլի պաշտամունքը:

Եզը խոշոր դեր է գրավել ոչ միայն արևելքի դիցաբանության (հիշենք Օգիթիսը, որն իր նախատեսակն ունի ի դեմս Ապիս սրբազան եզան), այլև ուրիշ ժողովուրդների, այդ թվում նաև հայերի մեջ: Այսպես օրինակ, Արան³⁷, որ բնության հետ կապված, մեռնող և հարություն առնող ուժերի՝ զարթոնքի նշանակն է, մարմնավորվել է եզան մեջ: Ղ. Ալիշանը, վկայակոչելով հայ և օտար պատմիչներին, գրում է. Երեզ ավանի մոտ (Եկեղյաց գավառ, Եփրատի մոտ) Անահտի մեհյանի «քով ընդարձակ անմշակ դաշտ ու մարգ թողում

³⁶ Տե՛ս նույն տեղում, էջ 132:

³⁷ Գր. Ղափանցյան, Արա Գեղեցիկի պաշտամունքը, Երևան, 1945, էջ 158:

էր՝ նուիրական երընջոց արածելու համար, որոնց ճակատը ջահաձև խարանելով դրոշմէին, որպէսզի օտարք չմօտենան, և ըստ ժամանակին զոհուին»։ Նավասարդի տոնին «քրմապետն թագաւորակերպ հագուած՝ խոյր ի գլուխ կառաջնորդէր և քազմաթիւ ուխտաւորաց, Անահտայ կուռքը վերցնելով՝ թափորակերպ մեհեհին շուրջը պտղտէին, աղոթանման երգերով. յետո աշխարհական հանդէսք, պարք ամենայն սարովք կատարուէին»³⁸։

Մինչև անցյալ դարի վերջերը Հայաստանի մի քանի հինավուրց վանքերի մէջ պահպնում էին հատուկ եզներ, որոնց ժողովուրդը սուրբ էր համարում և պաշտում (Մուշի ա. Առաքելոց, Վանի մի քանի վանքեր)։ Ազգագրական նշութեքում ասվում է, որ Քաջքերունյաց Խաթուն Տիրամոր վանքի ուխտավորները ուր որ «Տիրամոր նշանով» սպիտակ խաչով կով կամ եզ են տեսնում, տերերին համոզում են նվիրել վանքին³⁹։

Քրիստոնյա վարդապետությունը չկարողացավ արմատախիլ անել ժողովրդի մէջ հաստատորեն մտած հեթանոսական ավանդույթները։ Ժողովուրդը հավատում էր այդ կենդանիների մէջ թաքնված գերբնական ուժերին։ Երեւոյթիս պատճառաբանությունը առանձին դժվարություն չի ներկայացնում. հողի հետ մշտապես կապված շինականի համար ամենավստահելի հենարանը եզը, ցուլը, կովն են եղել։ Այդ իսկ պատճառով միանգամայն հասկանալի է այն ծիսակատարությունը, երբ «մարդիկ ծաղկամուտի իրիկվան մի սեղան էին սարքում, վրան «իբրիգով» (աման) ջուր դնում, երկու հատ էլ օնի (ծառ է) ցախ և թողնում մինչև առավոտ։

Մի խնձորի մէջ էլ կամ «քեաստոնի» մէջ արծաթե փող են դնում և պահում մինչև առավոտ։ Առավոտյան խնձորն իրար մէջ բաժանում են՝ փողը ում որ ընկնում է, մի քիչ «լազտ» լոբիա և կարմիր «լիլիկ» (վայրի ծառերի բերած կարմիր հատիկները) գրպանը լցրած, վերցնում է սեղանը և մի տղի հետ գնում է գոմը, սեղանը դնում գետնին, գրպանից հանում լոբիան և շաղ տալիս մազերի վրա, ասելով, խառ ու խլինջ (խատուտիկ) էգ ու բացլիկ, մեղվի պէս շատանաք»։ Այս ասելուց հետո սեղանի վրայից մի կտոր բան բերանն են դնում, հետո կապում են «աչառը» (որձ հորթը) և սեղանի հետ տուն բերում։ Աչառի առաջ ուտեստ են դնում, եղջյուրներին մոմ վառում, վերջն էլ նստում գոմից բերված սեղանի հացը ուտում»⁴⁰։

Ժողովրդական բանահյուսության մէջ պահպանվել են շատ խաղիկներ, որոնք ցուցադրում և մեկնաբանում են վերը նշված գաղափարը⁴¹։

³⁸ Ղ. Ալիշան, Հին հավատք կամ հեթանոսական կրոնք հայոց, Վեներտիկ, 1910, էջ 289—290։ Տե՛ս նաև Է. Խանգադյան, Գառնի, IV, Երևան, 1969, էջ 145։

³⁹ Տե՛ս ԱՀ, 26, էջ 210։

⁴⁰ ԱՀ, 6, էջ 155։

⁴¹ Տե՛ս «Հայ շինականի աշխատանքի երգեր», կազմեց և խմբագրեց Արամ Ղանալյան, Երևան, 1937, էջ 89։

Նույն գաղափարը, բնականաբար, թափանցել է նաև ժողովրդական հե-
քիաթների մեջ: Այստեղ հանդիպած «կարմիր կովերը» ոչ այլ ինչ են, եթե ոչ՝
պաշտամունքի աստիճան բարձրացված, մեզ ծանոթ կենդանիները, որոնք
իրենց մեջ ամփոփում են գարնան, չար ու բարու՝ առատ բերքի գաղափար-
ները: Գեղջուկի պատկերացմամբ այն մի գորավոր կովան է չար ուժերի, ուե-
վերի՝ բնության արհավիրքների դեմ⁴²:

Այս հավատքը իր անդրադարձումն է գտել հայկական էպոսի մեջ, որի
մի հնագույն շերտն էլ, ինչպես գիտենք, հեթանոսական մտածողության ար-
տացոլքն է:

Եզան պաշտամունքը ցայտուն կերպով արտահայտվել է նյութական մշա-
կույթում: Երվանդ Լալայանը 1908 թ. Ղշլաղ գյուղի «Մրթափ ձորում» բացել է
պաշտվող եզան դամբարան, «որի պոչի մոտ կար կավե ձագարաձև երեք խո-
ղովակ և մի խեցի, որ շատ նման էր այժմյան մեր գյուղերում և քաղաքներում
գործածվող խնկանոցին»⁴³: Ժակ դը Մորգանը պեղումների ընթացքում Շեյ-
դան-Դաղում բացել է մի գերեզման՝ երկու խցերից, որոնցից մեկում կան
եզան և կովի մնացորդներ: Ենթադրվում է, որ այստեղ պաշտած գերեզման
պետք է լինի...⁴⁴: Շիրակի դաշտում, Դիլաքլար գյուղում բացված դամբարա-
նում քրմապետի կմախքի վզից կախված էր պղնձից շինված հորթի գլուխ⁴⁵:
Ծառ են հանդիպում ցուլի պատկերներ Ուրարտուից⁴⁶: Դվինի հելլենիստա-
կան շերտերից գտնված գունազարդ կարասի շրթի բեկորին ցլի գլուխ է, ճա-
կատին դեղին գույնի սեպաձև նշան, որը հիշեցնում է Անահտի մեհյանի սըր-
բազան ցլերին⁴⁷:

Տնտեսական, ուսման, գեղարվեստական նշանակության իրերի վրա
պատկերված ցուլերը ուժի, գեղեցկության, արգասավորության արտահայ-
տություններ են:

Այս ամենից հետո դժվար չէ իմաստավորել միջնադարյան խեցեղենի
վրա պատկերված այդ կենդանիները: Ցավոք, դրանց թիվը շատ սակավ է:
Անհիմն գտնված թասի վրա (նկ. 36) (123/318) դեղին ջնարակով պատկեր-
ված է ցուլ, որի առջևի ոտքերը և գլուխը չեն պահպանվել: Ազատ տարա-
ծությունը լցված է մուգ շագանակագույն կետերով: Կենդանին բուսական
զարդերի մեջ է: Զարդերը բնորոշ են XI—XII դդ. խեցեղենին, ինչպես նաև

⁴² Տե՛ս Ե. Մ. Пещерова, Гончарное производство Средней Азии, М., 1959, стр. 93—100.

⁴³ Տե՛ս Ե. Լալայան, Դամբարանների պեղումները Խորհրդային Հայաստանում, էջ 80:

⁴⁴ Տե՛ս ԱՀ, 23, էջ 116:

⁴⁵ Տե՛ս Խաչիկ Սամուելյան, Հին Հայաստանի կուլտուրան, հ. II, Երևան, 1941, էջ 17:

⁴⁶ Տե՛ս Բ. Բ. Пиотровский, Искусство Урарту, Л., 1968, стр. 56—63.

⁴⁷ Տե՛ս Գ. Քոչարյան, Դվինի հելլենիստական դարաշրջանի խեցեղենը, «Լրաբեր», 1974, № 5, էջ 94:

արվեստին՝ ընդհանրապես: Բ. Շելկովնիկովը այս թափ զուգահեռը գտնում է Սամարայի⁴⁸ խեցեղենում, որը Ջառեի կողմից թվագրվում է IX—XII դդ.: Վերջինս գտնում է, որ նման կավանոթները արտադրվել են սուրբ դամբարանների շրջանում, որտեղ շարունակել է իր գոյությունը ավերված քաղաքի բնակչությունը: Հերցվելդը հենվելով Քուֆի գրերի վրա նույն տիպի խեցեղենը թվագրում է XIII դարով: Նման ջնարակած թաս գտնվել է նաև Սամշվիլ-դեում⁴⁹:

Անիից հայտնաբերված մեկ ուրիշ բեկորի վրա տերևաձև զարդերի մեջ պատկերված է ցուլ (123/267) (նկ. 37): Պարզ երևում է ցուլի առջևի ոտքերն ու կուրծքը՝ դարչնագույն գծերով: Կենդանին պատկերված է ցատկի պահին: Նման թասերը թվագրվում են XI—XII դարերով:

Դրոշմազարդ կարասների զարդագոտիների վրա հանդիպում են շան պատկերներ՝ տարբեր վիճակներում: Հիմնականում դրանք որսի, հետապնդման, ուզմի տեսարաններ են և այդ իսկ պատճառով ուղեկցվում են մարդկանց, թռչունների, կենդանիների հետ (նկ. 38, 39) (123/98):

Աղցի Արշակունյաց դամբարանի ներսի խորշերի առջևի սալերից մեկի վրա նիզակավոր մարդու պատկեր է, որը կոչվում է վարազի դեմ: Որսի երկու շներ օգնում են նրան: Այս սովորական որսորդական տեսարանը, ինչպես ենթադրում է Բ. Առաքելյանը, կարելի է դասել միֆական բնույթ ունեցող թեմաների շարքը⁵⁰:

Հետաքրքիր է Դվինի բերդի հրապարակի հյուսիսային փոքր սենյակում քացված մի գեղեցիկ խորշ, որտեղ պահպանվել են խորշը եզերող ձուլածո գիպսե զարդերի երկու շրջանակ: Արտաքինը՝ շղթայաձև գծերով, իսկ ներքինը՝ կենդանիների վազքով, ուր բուսական զարդերի միջով միմյանց հետևից վազում են երկարապոչ չորքոտանի կենդանիներ՝ առյուծի, շան կամ թռչունի գլխով: Կ. Ղաֆադարյանն այս սյուժեն միանգամայն հարազատ է համարում XIII դարի հայկական ճարտարապետության և մանրանկարչության համար, որոնցից մեզ հասել են բազմաթիվ օրինակներ (Հովհանավանքում, Ամաղույում): Նա խորշի վրա եղած կենդանիների վազքը նմանեցնում է Մշո ս. Առաքելոց վանքի փայտե դռան շրջանակի կենդանիների վազքին, որ դարձյալ առնված է բուսական զարդի մեջ⁵¹:

Ծունք բոլոր ժողովուրդների մոտ հավատարմության սիմվոլ է: Մարդն այդ կենդանու մեջ տեսել է հատկանիշներ, որոնք իր իսկ իդեալն են: Ծան պաշտամունքը հայերի մոտ գալիս է շատ վաղ ժամանակներից: Հայկական

⁴⁸ Տե՛ս Բ. Ա. Шелковников, Поливная керамика, стр. 19; В. Джапаридзе, Грузинская керамика, табл. XV—2.

⁴⁹ Տե՛ս В. Джапаридзе, նշված աշխ., էջ 19:

⁵⁰ Տե՛ս Բ. Ն. Առաքելյան, Հայկական պատկերաբանական IV—VII դդ., էջ 78, նկ. 60:

⁵¹ Կ. Ղաֆադարյան, Դվին քաղաքը..., էջ 140, նկ. 110, 111:





դիցաբանության մեջ նրանք հանդես են գալիս Արալեզք կամ Առլեզք ոգիների դերում, որոնք կենդանացնում են դիակները:

Միջնադարում, ավանդությունն ուներ դիմադրողականության մի այնպիսի ուժ, որ դուրս չմղվեց քրիստոնյա վարդապետների կողմից, թեև նրա դեմ կոչում էին Եզնիկ Կողբացին, Փավստոս Բուզանդը, Մովսես Խորենացին. ընդհակառակը ամրապնդվեց իբրև տիրապետող մտածողություն: Ըստ Եզնիկի «առաջին ժամանական արալեզք լիզէին զվիրաւորս և ողջացուցանէին... ո՛չ նոյն պատերազմունք են, և նոյնպէս վիրաւորք անկանին: Այլ յայնժամ, ասեն, դիւցազունք էին»⁵²:

Ծան պաշտամունքի մնացորդները հարատևել են մինչև մեր օրերը: Բազմաթիվ են վկայությունները ազգագրական նյութերում: Այսպես՝ «Տեառն ընդ առաջ» տոնի հետ կապված սովորություններից մեկն էլ եղել է այն, որ դեզը վառելիս, հրացաններ են արձակել, որի ձայնից շները փախել են այս ու այն կողմ: Փախուստը դեպի որ կողմը կատարվեր, այդ տարվա հողային առատությունը այն կողմից էլ կարելի էր սպասել»⁵³:

Ծատ վայրերում շունը եղել է քեղամավորության սիմվոլ: «Վայոց ձորում, օրինակ, ամուլ կինը երեք անգամ անցնում է նոր ցկնած շան վրայով, ասելով «իմը քեզ, քոնը ինձ»⁵⁴:

Այն հանգամանքը, որ ուսումնասիրվող խեցեղենի վրա շան պատկերներ քիչ են հանդիպում, բնավ չպետք է մղի այն մտքին, թե դրանք ավանդուրեն եկած պաշտամունքային համակարգում չեն գիտակցվել. տվյալ դարաշրջանի արվեստի մասին կարելի է գաղափար կազմել՝ նկատի ունենալով ամբողջական մտածողությունը՝ որպես այդ դարաշրջանի գաղափարախոսություն:

Դվինի, Անիի դաջազարդ խեցեղենի վրա արտահայտված արվեստը հենց այդ գաղափարաբանության մի փոքրիկ բեկորն է: Նման պատկերները համընդհանուր են ոչ միայն հայկական մտածողության, այլև զարգացման նույն աստիճանին գտնվող ուրիշ ժողովուրդների համար: Այսպես, Դմանիսիում հայտնաբերված խեցեղենը, իր վրա ունեցած բազմաթվանդակ նկարներով, խոսում է նույն շրջանին հատուկ արվեստի մասին: Զ. Մայսուրաձեն գրում է. «Վարպետ գեղանկարիչը ստրկաբար չի հպատակվում շրջապատող բնությանը: Այն ամենը ինչ վերցվում է նրա կողմից, վերցվում է բնական վիճակով և մտցվում որոշակի գեղանկարչական կոմպոզիցիայի մեջ, ստեղծելով իրերի վրա ավարտուն դրվագավոր կերպար»⁵⁵:

⁵² Եզնիկ, Եղծ աղանդոց, էջ 70:

⁵³ Ա.Է, VII—VIII, էջ 122:

⁵⁴ Ա.Է, XIV, էջ 134:

⁵⁵ 3. Майсурадзе, Грузинская художественная керамика, стр. 22.

Գոտեզարդ կարասների վրա հանդիպում են մեծ գալլի պատկերներ։ Ըստ հավատալիքների՝ գալլը որոշակի դեր է խաղացել մարդկանց կյանքում։ Հայերի մոտ հատուկ օր է եղել՝ «Գելի տոն», երբ կանայք հանգիստ էին առնում, որպեսզի իրենց տներն ու ճամփաները գալլի վտանգից զերծ մնան։ «Բուլանիում տանտիկինները կկախեն գալլի վեզը իրենց գոտիներից — որպեսզի տան յուշին, ձրծմին, թան ու թացանին չար աչք չբռնի»։ Բավականին շատ են ժողովրդական հավատալիքներում «Գելկապ աղոթքները»⁵⁶։

Բազմաթիվ են կավանդները, որոնց վրա սյուժետային տարբեր թեմաներում պատկերված են ձիեր։

Անիի կարասի մի բեկորի վրա (123/69) դրոշմված է հեծյալ, կողքին հավանաբար արևը նշանավորող շրջանակ, մարդ, ոճավորված թռչուն, մեծ սիրամարդ, պտուղներով ծանրաբեռնված թաս և կենաց ծառ։ Սա, անկասկած, որսորդական տեսարան է, ուր պատմվում է որսի հաջող ընթացքի և նրա հաղթական ավարտի մասին։ Երիվարների նկարներով խեցանոթի բեկոր գտնվել է Գառնիում (1964/304)։ պատկերված է իրար հետևից ընթացող ձիերի վազքի տեսարան։ Կենդանիների պարանոցի տակ թեք դիրքով արված են երեք գնդիկներ։ Չափազանց գեղեցիկ է Դվինի դրոշմազարդ կարասի զարդը (1617/297)։ երկնքում կարծես սավառնում են մծուկներ, այծեր, աղավնիներ։ Աստղերի առկայությունը այստեղ կենդանիների հետ եզակի չէ։ Այն հանդիպում է մեծ Անիի խեցեղենի վրա, որտեղ աստղերը, թռչող այծերն ու արևի նշանակները պատկերին հաղորդում են երկնային իմաստ։ Եզակի մոտիվ է Դվինի IX դ. թվագրվող ջնարակած թասի հատակին նկարված պատկերը։ Այստեղ ոճավորված ձի է, սանձը բերանում։ Արտահայտված են վիզը, գլուխը, աչքը։ Մարմինը ծածկված է կանաչ կետիկներով և դեղնաշագանակագույն շրջանակներով (1906/112) (նկ. 40)։

Հրեղեն ձիու պատկերման բնորոշ օրինակ է ջնարակած այն թասը, որի վրա բուսական զարդանախշերում նկարված է ձի՝ ոճավորված բաշով և արտահայտուն գլխով (նկ. 41)։ Ձին թռիչքի վիճակում է, շրջապատված ծաղիկներով, մեջքին՝ պտղաբերություն արտահայտող բուսական զարդ։ 2197/79 ջնարակած թասի վրա պատկերված ձիու մմանակներ հանդիպում ենք Սասանյան արվեստում՝ արծաթե բազմաթիվ իրերի վրա մմանության ու ընդհանրության համեմատելի շատ գծերով⁵⁷։

Աֆրասիաբի X—XII դարերով թվագրվող նյութերում⁵⁸, ինչպես մեծ միջնադարյան Խերսոնեսի հնագիտական հավաքածուում կան ձիու պատկերով կավանդներ, որոնք մույն թվագրությունն ունեն և թեմայով համընկնում

⁵⁶ Խ. Սամուելյան, նշված աշխ., էջ 208։

⁵⁷ Տե՛ս Գ. Հովսեփյան, Խաղրակյանք կամ Պոռչյանք..., մասն 1, էջ 181, նկ. 77։

⁵⁸ Տե՛ս 3. Майсерадзе, Керамика Афрасиба, табл. XXIV.

Են մեր նյութերի հետ: Ծառ են հանդիպում սափորներ, որոնց վերին մասը ձիու գլխով է վերջանում⁵⁹:

Զիւ պատկերներով կալանութիւն կան նաև Բաքվի, Գանձակի, Օրան-
Կալայի նյութերում⁶⁰, իրանական արվեստում: Սակայն դրանք մեծ մասամբ
սյուժետային թեմաներ են՝ կապված որսորդության հետ⁶¹: Այդպիսի բովան-
դակություն ունի և Անիի այն կարասը, որի վրա պատկերված խրոխտ ձին,
ձեռքերը վեր բարձրացրած մարդիկ կարծես հաղթական մարտի մունետիկ-
ներ են, իսկ նրանց կողքին դրոշմված ծառը՝ սիրամարգի ընկերակցությամբ,
նկարին տալիս է գարնան, պտղաբերության, հարատևման գաղափար: Հեծ-
յալների պատկերներ հանդիպում են ավելի շատ ճարտարապետական կո-
թողների քանդակների վրա: Դվինում, Անիում, Աղթամարում, Պտղնիում, Մը-
րենում և բազմաթիվ այլ եկեղեցիների ու աշխարհիկ շէնքերի պատերին քան-
դակված են հեծյալներ: Այդ քանդակները ունեն աշխարհիկ, համընդհանուր
ճանաչում ստացած թեմաներ:

Կենդանիների պաշտամունքը հարատևել է հեքիաթներում, միջնադար-
յան խաղերում, խաչքարերում, էպոսում: Հեթանոսական մտածողությունից
դեռևս լրիվ չպոկված, բայց բավականին հեռացած մարդը պաշտամունքա-
յին կենդանիների հետ շփվելու համար պետք է դիմեր բազմազան «արվեստ-
ների» օգնությանը: Չիու պաշտամունքը իր փայլուն արտացոլումն է գտել
հայկական էպոսում: Խոսելով Քուռկիկ Ջալալիի և հրեղեն ձիերի մասին, Ա-
բեղյանը գրում է. «Մեր վեպի մեջ մի քանի դիցազնական ձիեր են հիշվում:
Առաջինն է Քուռկիկ Ջալալին, որ ասվում է նաև Քուռկի Գոզալիկ... Քուռ-
կիկ Ջալալին հրեղեն է, ինչպես կոչվում են մեզանում ջրում ապրող ոգիները,
հավերժահարսները և այլն, որոնք մարդու կամ կենդանու կերպարանքով են,
բայց մարդկային կամ կենդանական ծագում չունեն, այլ բնության ֆիզիկա-
կան երևույթների առասպելական անձնավորումն են մարդակերպ կամ կեն-
դանակերպ:

...Սասնա տանը կան և ուրիշ հրեղեն ձիանք, թվով քառասուն կամ երեք հարյուր... Ձենով Հովանի Սպիտակ (բոզ), Կարմիր և Սև ձիերը, որ մի ակընթարթի մեջ մտքի պես արագ թռչում են: Հրեղեն ձիերն ունեն նույն հատկություններն, ինչ որ իրենց տերերը: Նրանք հսկայական են, արագընթաց և ուժեղ»⁶²:

Զիւ պաշտամունքի որոշ մնացորդներ հասել են մինչև մեր օրերը: Բա-
բերդի հայերի մոտ պահպանված սովորության համաձայն, «Հոյակապ շենքե-

⁵⁹ См. Н. Я. Марр, Описание дворцовой церкви в Ани, стр. 31.

50 Ш"и Н. Наджафова, Художественная керамика Азербайджана, рис. 90, 91.

⁶¹ *Sh'u* И. А. Орбели, К. В. Тревер, Сасанидский металл, стр. 64, 65.

⁶² Մ. Աբեղյան, Երկեր, Բ. Ա., Երևան, 1966, էջ 409:

րի, փայտի, խոտի դեզերի վրա, ջաղացների, ընտիր ցանքերի վրա, ձիու գանգ դնելու է, որ չար աչք չհանդիպի»⁶³:

Հին աշխարհը և միջնադարը լեցուն էին հրաշքներով: Մարդու միամիտ բայց անհանգիստ երևակայությունը բնությունից վերցնում էր այն ամենը, ինչ շրջապատում էր իրեն, այն ամենը, ինչ հասկանալի էր և շատ դեպքերում նունիսկ անհասանելի: Զանգեզուրի, Գեղամա լեռների ժայռապատկերներում այնքան շատ հանդիպող հեծյալներն ու շները, աղեղնավոր մարդիկ և զանազան կենդանիները, կարծես պարզ պատկերն են որսորդ-անասնապահ մարդու կյանքի, որն իր բարդ խառնվածքով դուրս է գալիս նեղ առօրյա ոլորտից և մեզ տանում նախնադարյան մարդու մտավոր աշխարհը, ուր «երևակայական կենդանիները, երկնային մարմինների երկրաչափական նշանակները, մարդկանց ծիսական պարերը բացահայտում են որսորդական տեսարանների անիրական, հմայական բնույթը»⁶⁴:

Այս ամենը միջնադարյան վարպետը մեծ իմացությամբ էր տեղադրում խեցանոթների վրա: Վառ, բայց ներդաշնակ գույներով արված բուսական զարդերը՝ ոճավորված, հաճախ էլ ռեալիստորեն պատկերված գազանների, կենդանիների, թռչունների հետ միասին ստեղծում են բուսակենդանական ներդաշնակ մի աշխարհ, որտեղ կենդանիներն ու բույսերը չեն ձուլվում, բայց չեն էլ անջատվում միմյանցից. պարզապես վարպետ նկարիչները ստեղծում են մի միջավայր, որն իրենց այնքան ծանոթ էր և այնքան հարազատ:

⁶³ Խ. Սամուելյան, Աշված աշխ., էջ 105:

⁶⁴ Հ. Մարտիրոսյան, Հ. Իսրայելյան, Աշված աշխ. էջ 9:

ԹՈՂԱՋԱՐԴ ԽԵՅԵՂԵՆ

Հայկական մանրանկարչության գիտակցությունը հիացմունքով են խոսել մեր ծաղկողների արվեստի կատարելության հասած վարպետության մասին: Այդ ծաղկողները մի առանձին սեր, ջերմություն, քնքշանք են տալիս թռչունների նկատմամբ, ինչպես ընտանի, նույնպես և վայրի, պատկերելով մերթխորանների վրա, մերթ իբրև լուսանցազարդ, հաճախ էլ՝ թռչնագիր-գլխազարդ: Ծաղկողները հռչակ են վալելի կատարման համարձակությամբ, գունագեղությամբ, երեվակայության սահման չճանաչող դրսևորումներով: Զարմանալի կլիներ, եթե խեցեղենի մեր վարպետները անձանոթ լինեին այդ արվեստին, չփորձեին իրենց արհեստի սահմաններում լինել նրանց ժամանակակիցը: Նրանք էլ ծաղկողների նման սիրել են թռչուններ պատկերել խեցեղենի վրա:

Անիի պեղումներից հայտնաբերված մի ջնարակած թասի բեկորի վրա (123/275) (նկ. 42) հանդիպում ենք արծվի պատկերի, որի միայն գլուխն է երևում: Առանձնապես չփայլելով իր որակով, թասը հաճելի տեսք է ստացել վրայի նկարի շնորհիվ. կանաչ ֆոնի վրա գծագրվում է թռչունի հպարտ գլուխը, շագանակագույն վիզը և կուրծքը: Նման թասեր հայտնի են Դմանիսից, Խերտոնեից¹: Անիից է հայտնաբերված (123/

¹ Տե՛ս 3. Майсурадзе, Грузинская художественная керамика, XI—XIII вв., табл. 8, 14; А. А. Якобсон, Средневековый Херсонес, табл. XXVIII. Խերտոնեի թասերից մեկի վրա պատկերված է արծիվ, թևերը լայն տարածած, կրծքին շրջանակի մեջ առնված խաչաձև զարդ: Կարծում ենք, որ այն թռչունի ուժն ու հաղթանակն է իմաստավորում: Ղրիմի

308) (նկ. 43) ջնարակած թասը (կոպիտ, կարմիր-աղյուսագույն կավ), որը ներկված է բաց կանաչ գույնով: Նկարը արված է անգորթի վրա, փորագրման եղանակով: Ծեկովնիկովը թվագրում է այն XII—XIII դարերով: Թասի վրա հավանաբար պատկերված է արծիվ: Չնայած վիզը նուրբ է ու երկար (գլուխը չկա), սակայն մագիլներն ու պոչը շատ ավելի համապատասխանում են այդ թռչունին: Արծիվ է նկարված Անիի (123/309) ջնարակած թասի վրա, որտեղ, բուսական ճոխ զարդերի մեջ, ընդգծված են թռչունի մարմնի մանրամասները, կեռ կտուցը, սուր հաչացքը և խրոխտ դիրքը (նկ. 44): Համանման պատկեր ունի նաև Նոյեմբերյանի թանգարանում ցուցադրված X—XII դդ. պատկանող կանաչ ջնարակված թասը (նկ. 45):

Յուրատեսակ է արծվի ոճավորված պատկերով մեկ այլ կավաման՝ Դվինից: Ամանի կենտրոնում, գլուխը դեպի ձախ թեքած, երկար կտուցով, հպարտ տեսքով թևատարած նստած է արծիվը: Շրջանակի մեջ առնված պատկերը շատ աիմվոլիկ է արված և որոշակի նկարագիր տալ նրան դժվար է (2048/233) (նկ. 46): Նա շրջապատված է օխրայագույն կտուցավոր զարդերով, որոնք առանձնացված են թռչունից այլ գույնով: Դվինի փոքրիկ ջնարակած թասի (2048/204) (նկ. IV) զարդը կարծես նախորդի շարունակությունը լինի: Այստեղ նույն թռչունն է, թևատարած, գլուխը թեքած, ոտքերը սխեմատիկ: Արծվի մարմնի ներքին մանրամասները արված են պարզ, որոշակի պտղաբերություն արտահայտող պատկերով: Եղևնաձև կենաց ծառի երկու կողմերում կանգնած են ձագերը: Այս ծանոթ և շատ բնորոշ պատկերը կասկած չի հարուցում, որ նկարը պտղաբերություն և ծընունդ է արտահայտում, իսկ թռչունի գլխի երկու կողմերում պատկերված խաչազարդերը՝ առնված շրջանակի մեջ, հաստատումն է այդ մտքի: Պտուղ, ծնունդ, հարստություն. ահա նկարի բովանդակությունը: Թասիկը նուրբ դեղնագույն է, իսկ թռչունը և նրա մանրամասները՝ օխրայի: (Անգորթը հանելու տեխնիկայով է արված): Սրանց ներդաշնակ միացությունը նկարին տալիս է ավելի ամբողջական տեսք: Նման ջնարակման եղանակով և նկարագրարդումով խեցանոթները թվագրվում են XI—XII դդ.: Դվինի թասերից մեկի վրա (2048/388) թռչունը պատկերված է գլուխը դարձրած, կտուցը երկար, թևերը լայն տարածած դիրքով (նկ. 47), շրջապատված դեղնավուն, հիմնականում երկրաչափական զարդերով: Օխրայագույն ֆոնի վրա թռչունի դեղինն առանձնապես լավ է հնչում: Արվեստագետը նրան ոճավորել է համարձակորեն՝ ստեղծելով քառակուսի մի պատկեր: Քառակուսու վերևի

միջնադարյան հասարակ և ջնարակած խեցանոթներն առանձնապես նման են Դվինի և Անիի խեցանոթներին: Դա բացատրվում է քաղաքական, տնտեսական և կուլտուրական այն ուժեղ կապերով, որ Հայաստանը և Վրաստանը ունեցել են Ղրիմի թերակղզու հետ Տրապիզոնից գնացող ծովային ճանապարհի միջոցով: Տե՛ս Կ. Ղաֆադարյան, Դվին քաղաքը..., էջ 212:

մասում, որտեղից սկսվում են թռչունի կուրծքը և թևերը, որոշակիորեն արտահայտված են փետուրները: Ոճավորված թևերն ու պոչը դիտվում են քառակուսուց դուրս՝ նույն շրջանակի մեջ:

Անիից գտնված մի կավաքեկորի վրա վերադիր դրոշմված է արծվի պատկեր: Ինչպես նշում է Բ. Առաքելյանը, թռչունը շրջանակի մեջ է առնված մեդալիոնի ձևով՝ թևերը բարձրացրած: Աշխատանքը կատարված է բարձր արվեստով և դինամիկայով: Արծվի պատկերի չորս կողմում շրջանակներ են՝ քառաթև շրջանաձև զարդերով²: Գրավիչ է արծվի գլուխը՝ իր թեքվածքով: Առանձնապես ուշագրավ է թևերի համարձակ բացվածքը, որը պատկերը մոտեցնում է հարակից արվեստներում հանդիպող թռչուններին: Նույն քեկորի վրա ագուցված են երկնագույն պատառից գնդիկներ և փորագրված են երկարաձիգ երկու խաչեր:

Սասանյան արվեստում շատ են հանդիպում արծիվների պատկերներ: Պարսկական արքունիքում գործածվող արծաթե թասերն ունեցել են կենդանապատկերների բարդ շարքեր, այդ թվում և արծիվներ: Ի՞նչ են իրենցից ներկայացրել սրանք: Ահա դրանցից մեկը. հաղթական թևերը տարածած արծիվ, մագիլներում հերթական մի զոհ³:

Սրանք գիշատիչ թռչուններ են, որոնք արտահայտում են ուժ, իշխանություն, զորություն: Եվ ոչ միայն իրանական ժողովուրդը, այլև բոլոր ժողովուրդներն էլ իրենց արվեստում պատկերել են սիմվոլիկ արծիվներ:

Հայ վարպետի կերտած արծիվները նստած են, կամ նոր են նստում, երբեմն էլ պատրաստվում են թռչելու: Նրանց գլուխը գրեթե միշտ դեպի կողմ է թեքված ապառնալից հայացքով: Պետք է ենթադրել, որ նման արծիվը, ուժ խորհրդանշելու հետ, արտահայտում է նաև մի նոր գաղափար՝ պահապան ու հսկիչ: Դրա լավագույն ապացույցը Զվարթնոցի խոյակների վրա բանդակված արծիվներն են:

Թերևս սա է մեր արվեստում հանդես եկող արծվի տարբերակիչ նշանակությունը: Հանգամանորեն անդրադառնալով Աղթամարի տաճարի քանդակներին, ակադեմիկոս Օրբելին մեկ անգամ ևս բացահայտում է արծվի տոտեմ լինելը: «Խիստ հին, հիմքում կոսմոգոնիական, իսկ ապա՝ դիցական պատկերացումների հետ կապված (նշանակների) թվին են պատկանում և այսպես կոչված գինանշանակ համադրումները, (որոնք), հետագայում, համեմայն դեպս արևելյան վաղ միջնադարում, կարծրացան զույգ կենդանիների համակցությամբ՝ հետագայում սիմվոլների վերածվելով, ապա նստած կենդանիների, գազանների կամ թռչունների ընտրության՝ այլազան սիմ-

² Տե՛ս Բ. Առաքելյան, Քաղաքները, I, էջ 225:

³ Տե՛ս И. А. Орбели, К. В. Тревер, Сасанидский металл, рис. 31, 39, 40;

Տե՛ս նաև Artur Lane, Աշված աշխ., ԱԿ. 47:

վոյների... Գերբերն ու նրանց հետ կապված ավատական անօրյայի բոլոր քարոյությունները սերում են խոր հնություն տանող արմատներից, տասնյակ դարերով ավելի հին, քան ավատական հասարակության մեջ ընդունված նրանց ծիսակատարական ընկալումն է:

Ստադիալ առումով նրանք ամբողջությամբ պատկանում են տոտեմների բնագավառին, որոնցից անբաժան են և հին գինանշանները»⁴:

Նման հասկացողությունների հետ է կապվում Արծրունիների տոհմական տան անվանումը: Ըստ ավանդության, անձրևից ու արևից դալկացած մի մանկան վրա արծիվը հովանի է արել. հետագայում այդ երիտասարդից սերված տոհմը կոչվել է Արծրունյաց տոհմ: Խորենացին առաապելը բացատրում է յուրովի. «Եւ Արծրունիստ գիտեմ՝ ոչ Արծրունիս, այլ արծուի ունիս, որք առաջի նորա (իմա՝ թագավորի) կրէին»⁵:

Իհարկե, ինչպես Օրբելին է վկայում, X դարում խոսք չէր կարող լինել տոտեմական աշխարհայեցողության տիրապետության մասին, սակայն այդ հասկացողության մնացորդները չէին կարող գոյություն չունենալ: «Նրանք նորոգվեցին ավատական հասարակարգի պայմաններում՝ տվյալ տոհմին հատկացված հատուկ համապետական գործառնությամբ, ընդ որում, կիրառված առավել հանդիսավոր ու նշանակալի պահերին, այն էլ՝ տոտեմական թռչունի նույնանիշության կամ, ծայրահեղ դեպքում՝ տոտեմական վերապրուկները արդեն բավարար հիմք էին տալիս համապատասխան գերբի կազմավորման համար»⁶:

Այս ամենից հետո զարմանալի չպետք է թվա, որ քրիստոնեությունը վերցրեց նաև արծիվը՝ դիտելով որպես ուժի խորհրդանիշ, որոնք հանդես եկան ճարտարապետական կոթողների, տոհմական դրոշների վրա, կիրառական արվեստի բազմաթիվ նմուշներում⁷:

Զարդի գաղափարի ըմբռնման և վերլուծության տեսակետից հետաքրքիր է Դվինի միջնաբերդի մեծ շինության հորերից մեկում գտնված ջնարակած թասը՝ թռչունի պատկերով (նկ. 48): Անորի կենտրոնում կանգնած է արագիլը և կտուցով հաղթականորեն բռնել է օձ, որի պոչը փաթաթված է թռչունի վզին. կանաչ բուսական զարդանախշերը շրջապատում են թռչունին, ազատ տարածությունը լցված է երեքական մուգ շագանակագույն կետերով (բնորոշ զարդաձև X—XII դդ. արվեստի համար): Այստեղ պատկերն

⁴ И. А. Орбели, Избранные труды, том I, стр. 119—120.

⁵ Հմմտ. Բ. Առաքելյան, Հայկական պատկերաբանդակներ, էջ 92: Տե՛ս նաև Ա. Ն. Պատրիկ, Պատմական հայ դրոշները, ՊԲՀ, 1967, № 1, էջ 161:

⁶ И. А. Орбели, Избранные труды, том I, стр. 123.

⁷ Առանձին խումբ կարող են կազմել միջնադարյան մանրանկարչության մեջ հանդես եկած արծիվները. այստեղ նրանք նույնպես ոճավորված են՝ հատուկ տվյալ արվեստի սահմաններին և հնարավորություններին (Տե՛ս Ա. Շ. Մնացականյան, նշված աշխ., էջ 222):

այնքան բնական է, որ կարծես բնության մի գողտրիկ կտոր տեղավորված լինի թասի վրա: Բ. Շելկովնիկովը մանրամասնորեն ուսումնասիրելով այդ թասը, զարմանալիորեն բաց է թողնում արտադրության տեղի հարցը, գրություն, որ միակ օրինակի հիման վրա չի կարելի եզրակացության հանգել⁸: Վերջին տարիների պեղումների արդյունքները հնարավորություն են տալիս հաստատելու, որ այդ թասը տեղական ծագում ունի: Բացի այդ, միջնադարյան Հայաստանում արագիլի պատկերով զարդամոտիվները սիրված էին ու տեղ էին գտել մանրանկարչության ու քանդակագործության մեջ, շատ դեպքերում հանդես գալով իբրև հնագույն ըմբռնումների շարունակություն և վերապրուկ: Արագիլն, օրինակ, ժողովրդի սիրած թռչուններից է և մինչև այժմ էլ բնության խորհրդանիշ, գարնան ավետաբեր⁹:

Դվինի թասի պատկերի հիմնական գաղափարը պայքարն է չարի դեմ, որ պատկերվել է հաղթանակով: Հնարավոր է, վարպետը ավանդություն-հեքիաթներից իրեն ծանոթ որևէ դրվագ է պատկերել, միաժամանակ գիտակցելով, որ հաղթանակը հենց ինքը՝ գարունն է, իսկ գարունն էլ խորհրդանիշ բուսականության աշխարհի վերածնության և անընդհատ զարգացման: Խրոխտ կանգնած արագիլի կեցվածքը, բուսական ներդաշնակ նախշերը ստեղծում են բնաշխարհի հրաշալի մի երանգավորում: Գարնան գալուստը ժողովուրդը կապում է գլխավորապես չվող թռչունների երևալու հետ: Նա հավատում է, որ վերադարձող թռչունն իր հետ բերում է կենսաբար ուժ, որն իրեն բարիք է բերելու¹⁰:

Թռչունների պատկերներ օձերի մետ միջնադարյան խեցեղենի վրա գրեթե չեն հանդիպում, սակայն օձի պատկերով մոտիվները անձանոթ չեն հայ վարպետին: Հայկական զարդարվեստն ու քանդակագործությունը լի են նման զարդերով: Այս առումով մեր ջնարակած թասին անչափ նման են Մատենադարանի № 4898 (թ. 114), № 4893 (թ. 114ա), № 5736 (թ. 10բ) և այլ ձեռագրերի նկարները, որտեղ բացահայտորեն արտահայտված են պայքարի մոտիվներ¹¹: Պայքարի նման մոտիվ է փորագրված, օրինակ, Արտաշատում գտնված խոշակի բեկորի վրա, որի մի երեսին պատկերված է սրբապատկեր, իսկ մյուսին՝ ձիավոր. ձիու ոտքերի տակ վիշապ օձ է՝ երախը բաց (Վ. Ղաֆադարյանը թվագրել է V—VII դդ.)¹²: Սակայն չպետք է խը բաց (Վ. Ղաֆադարյանը թվագրել է V—VII դդ.)¹²: Սակայն չպետք է մոռանալ, որ այդ նույն օձերը միաժամանակ հանդես են գալիս որպես մար-

⁸ См. Б. Шелковников, Керамика и стекло, стр. 55.

⁹ См. «Ազգագրական հանդես», հ. 6, էջ 44: Մեր խեցեղենի վրա արագիլն իր թևի վրա կրում է պտղաբերություն խորհրդանշող զարդ, հազվագյուտ մի երևույթ, որն առաջին անգամ դիտել է Ա. Շ. Մնացականյանը (տե՛ս նշված աշխ., էջ 524):

¹⁰ См. Խ. Սամուելյան, նշված աշխ., էջ 203:

¹¹ См. Ա. Շ. Մնացականյան, նշված աշխ., էջ 524:

¹² См. Վ. Ղաֆադարյան, Դվին քաղաքը..., էջ 146:

դու բարեկամ: Դրանք այսպես կոչված «դովլաթ» օձերն են, որոնց մարդիկ չէին սպանում, հավատալով, թե իրենց հաջողությունը նրանցից է կախված: «Օձեր ալ կան,— գրում է Գ. Սրվանձությանցը,— որ Մշո աշխարհի պահապաններն են և գյուղացվոց վնաս չեն տար: Տեսակ մը օձերու համար ալ կպատմեն թե տները և ջաղացները կբնակին և հենց բնակած տան բախտը անոնցով կհաջողի եղեր»¹³:

Հայաստանի, Վրաստանի, Խերսոնեսի, Միջագետքի և այլ երկրների ճարտարապետական կոթողների, տների պատուհանների, դռների վրա պատկերված օձերը հենց այդ կոչումն ունեն: Այս վայրերից դուրս եկած ջրնարակած խեցեղենը ևս հարուստ է նման մոտիվներով: Յակոբսոնը, օրինակ, XI դ. թվագրվող Խերսոնեսի ջնարակած թասը, ուր արագիլ է պատկերված օձի հետ միասին, համարում է բյուզանդական դեկորատիվ արվեստի արգասիք: Գիտնականն առանձնակի ուշադրություն է հրավիրում և հայկական մշակույթի վրա, որի ազդեցությունը XII—XIII դդ. շատ որոշակի էր Ղրիմի բնակչության թե՛ կենցաղի, և թե՛ շինարարական արվեստի վրա: Հայտնի է, որ թուրք-սելջուկներից փախած տարաբնակ հայերը զարգացրին Ղրիմի մշակույթը, ինչպես Յակոբսոնն է նշում, XIII դարից շատ ավելի վաղ¹⁴: Երկու տարատեսակներով հանդես եկող օձերի մասին Աս. Մնացականյանը տալիս է հետևյալ մեկնաբանությունը: Եթե օձերը պատկերված են ծնող-գույգերով, կենաց ծառերով, ապա դրանք պատկանում են տոտեմ խմբին: Եթե հանդիպում են զանազան կենդանիների կամ մարդկանց հետ կրոնական, ապա չար ուժերի մարմնավորումն են¹⁵: Դվինի թասն էլ այստեղ ըստանում է վերջին մեկնաբանությունը:

Այսպիսով, առաջին հայացքից պարզ թվացող երկու կենդանիների (օձ, արագիլ) պատկերը բարձրանում է մինչև գաղափարական որոշակի բովանդակության: Գաղափարական ընդհանրացումներ կարող ենք անել նաև Դվինից հայտնաբերված նրբախեցի, ամբողջական թասի վրայի պատկերի կապակցությամբ: Կավամանի կենտրոնում, շրջանակի մեջ, ռճավորված թռչուն է (2048/60), իսկ շրջագծի վրա դեմդիմաց նստած են ռճավորված մեկ մարմին, երկու գլուխ ունեցող կարապներ: Յուրաքանչյուր գույգ մարմին իր վրա կրում է չորս պսակաթերթով ծաղիկներ, որոնք դարձյալ առնված են շրջանակի մեջ: Կորածն մարմնով միաձուլված, կտուցները իրար մոտ բերած այդ կարապները մի գեղեցիկ շղթա են կազմում, ցուցադրելով ծնող-գույգի իրենց էությունը: Նրանք իրենց վրա կրում են բուսականության աշխարհի հավերժությունն ու ընթացքը պայմանավորող չորս էլեմենտների (հող, ջուր,

¹³ Գ. Սրվանձությանց, Գրոց ու բրոց կամ Մհերի դուռ, Կ. Պոլիս, 1874, էջ 45:

¹⁴ Տե՛ս Ա. Л. Якобсон, Средневековый Крым, М.—Л., 1964, стр. 94.

¹⁵ Տե՛ս Ա. Շ. Մնացականյան, նշված աշխ., էջ 516:

կրակ, օդ) ախմվողը՝ քառաթերթ ծաղկի նշանով (նկ. 49 ա): Թռչունի պատկերով ջնարակած թափեր շատ են հանդիպում Խերսոնեսում, որը թվագրվում է XI—XII դդ.¹⁶: Այս անոթների վրայի նկարները արված են փորագրման եղանակով:

Դվինից գտնված ջնարակած թափի վրա (2158/83) դեմ-դիմաց հպարտ կանգնած սիրամարդերը անշափ գեղեցիկ են իրենց կատարներով և ոճավորված պոչերով: Կտուցներն իրար մոտեցրած այս թռչունները դարձյալ հավանական է արտահայտում են ծնող-գույգի խորհրդանիշը: Փորագրության տեխնիկայով ստացված դարչնագույն (նկ. 49 բ) նկարը, դեղին ֆոնի վրա շատ հստակ և որոշակի է դիտվում:

Սիրամարդեր շատ են հանդիպում կարասների, ինչպես և հայկական քարե բազմաթիվ կոթողների վրա: Գիտության մեջ ընդունված կարծիք է, որ սիրամարդը, բացի դեկորատիվ զարդ լինելուց, նաև հոգու անմահության խորհրդանիշ է: Ա. Ս. Ուվարովը գրել է. «Սիրամարդի, ինչպես և աքաղաղի խորհրդանշանակությունը պատկանում է հեթանոսական անցյալին, ուր այն հավասարապես անմահությունն էր արտահայտում: Այս թռչունի խորհրդանշանին նշանակությունը հնում հիմնում էին նրա մսի անփթունության հրդեհանշալին նշանակությունը հնում հիմնում էին նրա մսի անփթունության և հավատքի վրա... Որոշ գիտնականներ ենթադրում են, թե սիրամարդի պոչով կերպավորված հավը անմահություն է նշանակում: Քրիստոնեական հնությունների բոլոր հետազոտողները քրիստոնեական խորհրդանշության մեջ սիրամարդն ընդունում են իբրև քաջության խորհրդանիշ»¹⁷:

¹⁶ См. А. Л. Якобсон, Средневековый Херсонес, табл. XXV, стр. 25. Գիտնականը ուշադրություն է դարձնում թռչունների վրայի բուսական զարդանախշերին, որոնք դուրս են բերում թռչունին լոկ դեկորատիվ իմաստից: Նա գրում է. «Մի կողմ թողնելով թռչունների քիչ բան ասող հասարակ ձևերը, անհրաժեշտ է ուշադրություն դարձնել նրա իրանին ծաղկի հետ պատկերված շրջագծին: Նման մոտիվ հայտնի է բյուզանդական արվեստում. ոճական առավել մերձավոր խմբագրությամբ այն բազմիցս ի հայտ է գալիս Հավալային Ադրբեջանի արվեստում, ուր ջնարակած ամանների վրա համանման շրջագծով նշված է թևի սկիզբը (հնարավոր է, որ նույն ձևով պետք է հասկանալ այդ շրջագիծը և Խերսոնեսյան բեկորի վրա): Շրջագծի ներսում ևս ծաղիկ է զետեղված՝ բուսական խոպուցներով կամ առանց դրանց: Իհարկե, այս ծաղիկը միայն շրջագծի դեկորատիվ լրացում չէ: Ծագումնաբանորեն այն սերում է արևային նշանակներից, որոնք չէին կորցրել մոգական նշանի իրենց իմաստային նշանակությունը, ու չմիջնադարում ընդգծելով հենց թռչունի պատկերի խորհրդանշանությունը»:

¹⁷ А. С. Уваров, Христианская символика, М., 1908, 1, стр. 200. Զույգ սիրամարդեր (կենաց ծառով) են պատկերված Մինգեչաուրի պեղումներից հայտնաբերված նշանավոր խաչի պատվանդանի վրա (К. В. Тревер, Очерки по истории и культуре Кавказской Албании, IV в. до н. э. — VII в. н. э., М.—Л., 1959, табл. 28).

Սիրամարգը իրանական միջնադարյան արվեստում դիտվել է իբրև դրախտի թռչուն, որը արևի հետ մարդկանց երջանկություն է բերել¹⁸:

Հազվագյուտ մի նմուշ է Դվինի թասը 2326/37, որի վրա նկարված թռչունը ունի արծվի իրան և մագիլներ, թութակի գլուխ և սիրամարգի շքեղ պոչ (նկ. 50):

Դվինից հայտնաբերված ջնարակած թասի վրա (2197/126) հավանաբար աղավնի է դրոշմված: Կավանոթի թերի լինելու պատճառով երևում է միայն մարմինը, պոչի հետ միասին: Թռչունը նկարված է դեղին ջնարակած ֆոնի վրա. թասի վրայից անգործ թեթև հանելու հնարանքով նկարը դարչնագույն է ստացվել: Աղավնի է պատկերված մեկ ուրիշ ջնարակած թասի հատակին, որը նույն տեխնիկայով է նկարազարդված: Դեղին ֆոնի վրա թռչունը դարչնագույն է, շրջապատված զարդերով, գլխի մասը թերի է, սակայն մարմնի ձևը, կտուցը հուշում են նրա անունը: Թասը դրսի կողմից էլ է անգործ և վրան ունի շագանակագույն ցայթեր, հատակը օղակաձև է, լայն՝ շատ բնորոշ XI դ. (2454/20) խեցեղենին: Աղավնի է պատկերված նաև 1847/109 թասի հատակին (նկ. 51 ա):

Աղավնին սիրված է եղել մեզանում և նրա մասին պահպանվել են շատ ավանդություններ: Այսպես. «Աղավնին լեզու չունի, որովհետև, երբ Նոյը տապանից նրան արձակել է լուր բերելու, նրանից առաջ արձակված ագռավը հարձակվել է թռչունի վրա և լեզուն կծել: Սակայն Աղավնին գտել է հնար՝ ավետիք տալու Նոյին: Նա կտրել է կանաչ ծառի ճյուղը և տարել, որից և Նոյը հասկացել է, որ ջուրը ցամաքել է: Այդ պատճառով էլ ագռավը անհիծվում է, իսկ աղավնին օրհնվում»¹⁹:

Այս ավանդությունը վերցված է Աստվածաշնչից²⁰, թեև տվյալ դեպքում լեզուն կտրելու մոտիվը պատկանում է արդեն պարականոն գրականության շարքին: Այդ է պատճառը, որ «ինչպես սիրամարգը, այնպես էլ աղավնին քրիստոնեական կրոնով համարվում են «սուրբ հոգու» կամ մարդկային հոգու նշանակ—որը շատ է հանդիպում վաղ քրիստոնեական հուշարձանների քանդակներում»²¹:

Աղավնու հետ է կապվում «ղունդունալ» հասկացողությունը, ըստ որի, սիրած աղջիկն ու տղան միմյալ են ուտում և «ղունդունում», որովհետև «սիրվելը զունդունացող աղավնուց է մնացել»²²: Հենց այն հանգամանքը, որ մինչև այժմ էլ նոր տուն կառուցելիս չեն մոռանում քիվերի տակ աղավնու բուն պատրաստել, վկայում է նրա դերի մասին, որ գալիս է տոտեմիզմից:

¹⁸ См. А. Л. Якобсон, Художественная керамика Байлакана, МИА, 67, стр. 262.

¹⁹ ԱՀ, հ. 25, էջ 47:

²⁰ «Ծննդոց», Ը, 8—10:

²¹ Գ. Հովսեփյան, Հավուց թառի Ամենափրկիչը, էջ 46—47:

²² См. А. Л. Якобсон, А. 1, էջ 271:

Դվինից գտնված նյութերի մեջ հանդիպում են նաև բադի պատկերներով թասեր: Թասերից մեկի հատակին մուգ կանաչ շրջանակի մեջ ռճավորված թռչունը ունի երկար կանաչ կտուց, փոքրիկ գլուխ, շագանակագույն աչք: Թռչունի օխրաչագույն մարմնի վրայով անցնում են շագանակագույն զուգահեռ գծեր (2197/165) (նկ. 55): Դվինի հնագիտական թանգարանում է պահվում ջնարակած դեղին գույնի մի թաս, որի կենտրոնում պատկերված է թռչուն, մեծ և ռճավորված պոչով ու արտահայտված կտուցով (նկ. 53): Դվինից գտնված մեկ այլ շագանակագույն թասի բեկորին պատկերված թռչունը դեղնագույն է, երևում է միայն գլուխը: Թասի վրա տեղ-տեղ կանաչ ջնարակի հետքեր կան (նկ. 54):

Խեցեղենի վրա հանդիպում են մեծ աքաղաղների պատկերներ: Հետաքրքիր է Անիի թասի այն բեկորը, որի մուգ դարչնագույն ֆոնի վրա, ոտքերը դեպի ամանի կենտրոնը դարձրած (երևում է երեք զույգ ոտք)՝ կանգնած են թռչուններ, հավանաբար աքաղաղներ: Պարզորոշ երևում են նրանց ճանկերը, որոնք համարյա միաձուլված են: Լավ է նկարված մեկի մարմինն ու ռճավորված պոչը (նկ. 56) (123/274): Պատկերները արված են սպիտակ անգործով: Ժամանակին աքաղաղները նույնպես պաշտվել են: Հայտնի է, որ Մոկաց երկրում՝ Փուֆկու ս. Գևորգ վանքում պահվել է մի աքաղաղ, որն օգտվել է վանքի բոլոր բարիքներից և երբ սատկել է, պատվով ու պատանքով թաղվել է ս. Գևորգ եկեղեցու ժամատանը: Աքաղաղին զարդարել են գույնզգույն ուլունքներով և արծաթե դրամներ կախել վզից: Նրան վերագրել են գուշակողի կարողություն: Ծանապարհորդներն անհամբեր սպասել են նրա կանչին, որն ազդարար էր լավ եղանակի: Իսկ եթե փոթորիկը շարունակվում էր, ապա աքաղաղը չէր կանչում²⁵: «Զավախքում, օրինակ, սև շուն, սև կատու, սև աքաղաղ էին պահում, որովհետև իբրև սրանք իմաց են տալիս չարերի մոտենալը, որոնցից և առաջանում է թփխին»²⁶:

²⁴ Տե՛ս Ա. Լ. Կոբսոն, *Աշխարհի տեղ.* XXXI:

²⁵ Sk'u U, 2, n. 24, t. 46:

²⁶ U.2, R. 1, L. 275:

(նույնպես գոմեշների, ցուլերի, խոյերի), որի պատկերումը պահպանվել է քանդակագործության, մանրանկարչության մեջ, տվյալ դեպքում հենց Անիի ջնարակած թասի վրա, Աղթամարի վանքի հռչակավոր գոտիների վրա կամ Մուղնու XI դ. նշանավոր ձեռագրի խորանում և այլն²⁷: Աքաղաղը պակաս չի զբաղեցրել ու զվարճացրել արքունական ավագանուն: Ահա թե ինչ է գրում Պահլավունիների Ամբերդ ամրոցում բացված ծաղրածուի դամբարանի վերաբերյալ Օրբելին՝ «Հագիվ թե այն օրերին, երբ այս դժբախտն իր ծամածոություններով ուրախացնում էր պալատի տերերին, նա ինքը, կամ նրա տերերը կասկածեին, որ աքլորը երբևէ ուղեկցում էր խեղկատակին ոչ թե նրա հետաքրքրաշարժության տպավորությունն ուժեղացնելու, ոչ թե այն բանի համար, որպեսզի աքաղաղի հետ ձայնակցի խեղկատակի ձայնը և դրանով ուրախ ծիծաղ առաջացնի տերերի մոտ, այլ իբրև մեծ լուսատուի՝ խեղկատակների հովանավորի երկրային սիմվոլ, երբ դրանք զվարճացնողներ չէին, այլ միջնորդներ սովորական մարդկանց և երկնային մեծ կրակի միջև, որի բոցը արտացոլվում է ամեն գիշեր իր երկնային հովանավորի առաջիկա այգաբացը առաջինը ողջունող թռչունի կրակե փետուրներին»²⁸:

Աքաղաղի պատկերներ հանդիպում են նաև իրանական արվեստում: «Այս թռչունը հայտնի է ոչ միայն սասանյան արվեստին, այլև ուշ միջնադարին: Այն համարվել է արևի թռչուն և հանդես է եկել տան հովանավորի դերում»²⁹:

Թռչունների պատկերներով թասեր հայտնաբերվել են Դմանիսից, Հին Գանձակից, Իրանից³⁰, ոճավորված, հաճախ՝ բնական տեսքով, բուսական մեզ ծանոթ զարդանախշերի մեջ: Վրաստանից պեղված բազմաթիվ խեցանոթների վրա տեսնում ենք նույն արագիլի պատկերը, նման Դվինի խեցանոթների զարդերին, նույն պտղաբերության սիմվոլով³¹: Դեղին և կանաչ գույներով են ջնարակել կավամանները և Օրան-Կալայի վարպետները: Այստեղ էլ հանդիպում են թռչուններ ու կենդանիներ³²:

Զփառելով Հայաստանի և նրան հարևան երկրների արվեստների ընդհանրությունները, կարծում ենք, այնուամենայնիվ, որ չի կարելի նույնացնել

²⁷ Տե՛ս «Հին հայկական մանրանկարչություն», Երևան, 1952, նկ. 7, 11: Տե՛ս նաև Մատենադարան, ձեռագիր № 6791 25ր թերթի խորանը, ուր գույգ աքաղաղները սուրբ ջուր են խմում:

²⁸ И. Орбели, Памятники эпохи Руставели, стр. 167.

²⁹ А. Л. Якобсон, Средневековый Херсонес, стр. 210; А. С. Уваров, նշված աշխ., էջ 199:

³⁰ Տե՛ս SPA, vol. V, P. 607—610.

³¹ Տե՛ս 3. Майсурадзе, Грузинская худ. керамика, табл. 8—17; Ш. Я. Амиранашвили, История Грузинского искусства, том I, табл. 20.

³² Տե՛ս А. Л. Якобсон, Художественная керамика Байлакана, табл. XXV—XXVI.

արվեստները, քանի որ Դվինն ու Անին (ընդհանրապես հայկական լեռնաշխարհը) ինքնատիպ են ոչ միայն նեղ առումով, այլև նյութական մշակույթով՝ ամբողջությամբ վերցրած: «...Եվրոպացի ուսումնասիրողները հաճախ կովկասյան երկրների կուլտուրային ծանոթանալով՝ անմիջապես որևէ ընդհանրացած անուն են կացնում նրան (արաբեսկ, սասանյան, բյուզանդական, սիրիական), առանց հաշվի առնելու այն հանգամանքը, որ այդ ոճերը նույն քան հատուկ են տեղական կուլտուրային: Բազմաթիվ օրինակներով կարելի է հաստատել, որ «արաբեսկը», «սելջուկյան շղթան», մուսլեմների ճակատների վերադիր քանդակագործ շրջանակները, սլաքավոր կամարները և մի շարք «սլաքակապասանյան» և «բյուզանդական» երևույթներ («սասանյան» գեմաներ, «բյուզանդական» մանրանկարներ), Հայաստանում տեղական երեւույթներ են և ծագել ու զարգացել են հենց տեղում, իհարկե շրջապատի երկրների հետ փոխազդեցության մթնոլորտում»³³:

Օրան-Կալայից, Գանձակից, Միջին Ասիայից պեղված նույն շրջանի ջնարակած խեցեղենի վրա հաճախ հանդիպող սյուժետային թեմաները Ն. Նաշաֆովայի և Ա. Ա. Եսսենի կողմից դիտվում են որպես իրանական արվեստի ազդեցություն: «Իրանական արվեստը XII—XIII դդ. (հիմնականում հախճապակին) հարուստ է սյուժետային թեմաներով, որը կրկնվում է Բալխանի խեցեղենում»³⁴:

Հայաստանում ջնարակած խեցեղենի վրա չեն հանդիպում նմանօրինակ սյուժետային թեմաներով պատկերներ: Հակառակ դրան, դաջագործ խեցեղենի վրա անչափ շատ են աղավնիների, սիրամարգերի պատկերները, որոնք ուղեկցվում են մարդկանց, տարբեր կենդանիների, կենաց ծառերի հետ, ինչը նկարին տալիս է ամբողջականություն, ավարտվածություն և սյուժետային թեմաներով այն դարձնում ավելի ինքնատիպ:

Թռչունների իմաստավորված պատկերներ շատ կան հայկական մանրանկարչության մեջ: Այսպես. Մատենադարանի № 519 ձեռագրի 191 աթերթում նկարված են թռչուններ, որոնք ծնող-գույգի իմաստ ունեն: Ռոմբաձև կենաց ծառը, գույգ արագիլների հետ միասին, պատկերված են մեկ այլ ձեռագրի թերթի վրա, որտեղ աղավնիները, որպես ծնող գույգեր կարծես սուրբ ջուր են խմում, որը հոգու անմահության խորհրդանիշն է³⁵:

³³ Կ. Ղաֆադարյան, Դվին քաղաքը..., էջ 135:

³⁴ Н. Наджафова, Худ. керамика Азербайджана, рис. 87, 88.

³⁵ «Հայկական աղբյուրներում հարուստ վկայություններ կան թռչուն տոտեմների մասին: Հայկական հիմն տոհմանունների մի մասի մեջ պահպանված թռչունները դրա վառ ապացույցներից մեկն են: Հարսանեկան հանդեսներում «էն աստծո օրհնութեանով» ծառագոլքում տոտեմ կենդանիների հետ երևան են գալիս նաև «խոսան պյուլպյուլն», «կոունկն ի զովքում տոտեմ կենդանիների հետ երևան են գալիս նաև «խոսան պյուլպյուլն», «կոունկն ի զովքում տոտեմ կենդանիների հետ երևան են գալիս նաև, որ հին աստվածություններից երկար ժամանակ ուղեկցել են նախնին տոտեմները՝ որպես ատրիբուտներ: Օրինակ, աղավնին

Բազմաբովանդակ են կալանությունների վրայի պատկերները՝ որսի գեղեցիկ տեսարաններ, բարի կենդանիների և հետապնդող չար գազաններ, ֆանտաստիկ թռչուններ, շներ, ուղտերի քարավաններ և այլն (մկ. 57 ա, բ): Այս ամենը, ինչպես սիմվոլիկ ընդհանրացումները, նույնպես և կյանքից առնված իրական պատկերները, խոսում են Հայաստանում այդ ժամանակաշրջանի արվեստի որոշակի մակարդակի մասին, մի մակարդակ, որ չէր կարող ըստեղծվել միանգամից, բռնկումով, այլ հետևանք է ժողովրդի ընդհանուր մշակույթի աստիճանական զարգացման: Այդ կապակցությամբ Հովսեփ Օրբելին գրում է. «Միաստություն կլինեք մտածել կամ աններելի թեթև անմշտություն՝ ենթադրել, թե միջնադարյան որևէ քրիստոնեական երկրում որևէ արվեստագետ կարող էր քարի մեջ մարմնավորել կամ նույնիսկ մտածել մի պանթեոնի մասին, որտեղ ինչ որ բան հորինված լինեք կամ հակասության մեջ գտնվեք ուղղափառ քրիստոնեության բոլոր հիմունքներին: Բայց եթե հաշվի առնենք, որ թվարկված կերպարների մի զգալի մասը, քրիստոնեական սրբագործված սովորույթների շրջանակներից դուրս, հազարամյակներ գոյատևել և իշխել է տվյալ ժողովրդի աշխարհագրացողության մեջ և որ այդ կերպարները վաղուց արդեն կորցրել են իրենց որոշակի նկարագիրը և դարձել լոկ սիմվոլներ (դրա շնորհիվ ոչ թե խամրելով, այլ ավելի սրբագործվելով), եթե հաշվի առնենք, որ մի հարյուրամյակ հետո ևս եկեղեցին պետք է պաշարեր «հեթանոսական նախապաշարումների» դեմ և դեռ մինչև մեր օրերն էլ չկարողանար հաղթահարել այնպիսի անմեղ և անօգնական աստվածություններ, ինչպիսիք են թփուտներն ու ծառերը,—կարե՞լի է արդյոք միամիտ և խիստ մակերեսային համարել այն ենթադրությունը, թե սրբազան սիմվոլների այդ ամբողջ զինանոցը, թեկուզ ամենաքրիստոնյանկարչի կողմից, կարող էր և պետք է որ արտահայտվեր ենթագիտակցաբար, ուղղակի բնագրով, առանց թափանցելու դրանց էության մեջ, ընկալելով իբրև սրբություն, ոչ պակաս սրբություն, քան ամբողջությունը այն կերպարների, որ ընդամենը հինգ դար դրանից առաջ քրիստոնեական քարոզով ժողովրդի առօրյա կենցաղի մեջ էր մտցվել խորթ, օտար և հեռավոր միջավայրից»³⁶:

նվիրաբերվել է Ա.Նաթիտ, Աստղիկ, Ա.Ֆրոդիտե աստվածուհիներին: Հին հուշարձանները վկայում են, որ Ծամիրամը պատկերվել է մարդու դեմքով և աղավաղ մարմնով: Աստվածուհիներին ուղեկցել է աղավանհ» (Ա. Շ. Մնացականյան, նշված աշխ., էջ 273, 283):

³⁶ И. А. Орбели, Избранные труды, т. I, стр. 128.

**ԽԵՑԵՂԵՆ՝ ՄԱՐԴԿԱՆՑ
ՊԱՏԿԵՐՆԵՐՈՎ**

Միջնադարյան Հայաստանի հնագիտական հավաքածուներում առանձին խումբ է կազմում մարդկանց պատկերներով գեղարվեստական խեցեղենը:

Անիի թասերից մեկի վրա (123/316) պատկերված է պարուհի: Կնոջ ձեռքերի շարժումը այնքան կենդանի է արված, մատներն այնքան արտահայտիչ են, որ ակամա զրավում են դիտողի ուշադրությունը: Հագուստը լայն է, թևերն ասեղնագործած թեզներերան: Հավանական է, որ պարուհին հատուկ տարազով է: Ահա թե ինչ է գրում Վ. Հացունին այդ մասին. «Հին ժամանակ հայ թասեր կամ խնջուից մեջ հանդիսացող դերասանք հատուկ տարազ մ' ունեին, ինչպես մերձավոր անտիոքացիք, հույներ և այլք: Չնայած շատ վարդապետներ, որ կրկովեին գուսանության դեմ, չեն հիշեր հանդերձի առանձին ձև մը: Միայն միջնադարյան գրչի մը, Աղնձյաց Սիմեոն եպիսկոպոսի քով գտած եմ վարձակաց «հերարձակ» երևիլը բազմականաց առջև և գուսանաց փոփոխությունները»¹: Պարուհու մազերը երկար են, հյուսված: Դեմքը ձվաձև է, արտահայտիչ, հոնքերի աղեղը հաստատուն, աչքերը խոշոր, նշաձև, բերանը գեղեցիկ: Թաւը ներսից թեթև դեղնավուն է, իսկ դրսից բաց կանաչ գույնով է ներկված: Շելկովնիկովը, ելնելով անոթի պատրաստման եղա-

¹ Վ. Հացունի, Պատմությունն Ռին հայ տարագին, Վեներիկ, 1923, էջ 305:

նակից, կավի և ջնարակի գույնից, այն համարել է Դվինի արտադրանք² (նկ. 58):

Այս պատկերի եզակի նմուշ լինելու հանգամանքը արդյոք մեզ պե՞տք է կաշկանդի ասելու, որ այս պարունիին իր նման պարունիների հավաքական տիպն է ներկայացնում, իսկ որ միջնադարում այդպիսիները եղել են, հայտնի է նաև օժանդակ աղբյուրներից, մասնավորապես մատենագրությունից³:

Պակաս հետաքրքիր չէ Անիից պեղված մեկ այլ թաս (123/306), որի կենտրոնում կանգնած է ընդգծված դիմագծերով մի կին: Չախ ձեռքը հենել է կողքին, իսկ աջով, հավանաբար, հայելի է բռնել: Կնոջ մեջքին գոտի է կապած, հագուստը ծալքերով՝ սպիտակի և մանուշակագույնի անցումներով: Գլխաշորը և հագուստը ազգային են: Պատկերված է բուսական և կենդանական միջավայրում, ներդաշնակ կանաչով ու դեղինով: Կնոջ երկու կողմերում թռչուններ են, որոնց միայն ոտքերն են երևում: Ազատ տարածությունը լցված է մուգ մանուշակագույն երեքից-չորսական կետերով: Անորձն առաջին անգամ ուսումնասիրվել է Հ. Ա. Օրբելու կողմից և դիտվել իբրև ազգային արվեստի ինքնատիպ նմուշ⁴: Պատրաստման տեխնիկայի տեսակետից Շելկովնիկովն այս իրը առանձնացնում է, պահելով անպայման նրա ազգային լինելու գաղափարը (նկ. 59): Մայսուրաձեն նման թեմայով պատկերները համարում է արևելյան⁵. դժբախտաբար ծանոթ չլինելով Հայաստանի, հիմնականում Դվինի նույնատիպ խեցեղենին, մարդկանց պատկերներով Դմանիսի կավանորների զարդերը ներկայացնում է իբրև տեղի նկարիչ-կավագործներին ինքնատիպ գեղարվեստական ոճ: Միևնույն ժամանակ կասկածի տակ առնելով կնոջ պատկերով Անիի թասի ինքնատիպությունը, հակադրվում է Շելկովնիկովի կարծիքին:

Համեմատության մեջ դնելով Հայաստանի, Վրաստանի, Ադրբեջանի մարդկանց պատկերներով խեցեղենը, մեկ անգամ ևս համոզվում ենք, որ դրանք ստեղծվել են նույն ժամանակաշրջանում, փոխադարձ հաղորդակցության և փոխըմբռնման սերտ ոլորտում, միաժամանակ պահպանելով իրենց ազգայինը: Համեմատության համար Շելկովնիկովը հիշատակում է 1317 թվականի մի ձեռագիր՝ գրված Վայոց ձորում: Այստեղ ծաղկված կնոջ պատկերը իր արտահայտությամբ և տարազով չափազանց նման է Անիի թասի նկարին⁶:

Վրաստանից հայտնաբերված խեցեղենում մարդիկ պատկերված են ա-

² Տե՛ս Բ. Ա. Шелковников, Поливная керамика, стр. 23.

³ Մովսես Խորենացի, Պատմություն Հայոց, գիրք 2, Երևան, 1968, 49:

⁴ Տե՛ս Ի. Ա. Орбели, Краткий каталог Анийского музея, стр. 54.

⁵ Տե՛ս Յ. Майсурадзе, Грузинская худ. керамика, табл. 5, стр. 23.

⁶ Տե՛ս Վ. Հացունի, Պատմություն հին հայ տարազին, էջ 220:

ռանձին-առանձին⁷, իսկ Օրան-Կալայի, Խերսոնեսի նյութերում՝ այուժետային թեմաներում: Նման պատկերներ շատ են հանդիպում և արևելյան արվեստում՝ խեցեղենի վրա, ինչպես և արծաթագործության մեջ⁸:

Ծառ ավելի խոսուն են միջնադարյան հնավայրերից հայտնաբերված դաջագարդ կարասների վրայի այուժետային պատկերները: Բազմաթուվանդակ այս պատկերներում ներկայացված մարդիկ հանդես են գալիս տարբեր դիրքերով: Նկարները շատ սխեմատիկ են և շատ ավելի սիմվոլիկ, քան ջնարակած խեցեղենի վրա: Մարդիկ այստեղ մեծ մասամբ գույգ-գույգ են, իրենց գավակների հետ, կենդանիների ու թռչունների ուղեկցությամբ: Արևի սկավառակները, լուսինն ու աստղերը, կենաց ծառերը, որքան էլ սխեմատիկ ու պարզ են, այնուամենայնիվ, չի կարելի առաջին իսկ հայացքից չորսալ նրանց որոշակի գաղափարական բովանդակությունը:

Պատկերների հետաքրքիր շարք է դրոշմված 1973 թ. Դվինում գտնված կարասի մի բեկորի վրա: Այստեղ մի նկարը մյուսից անջատված է կենաց ծառով. նրանց միջև պարզունակ մատուռ-տների արանքում կանգնած են մարդիկ՝ ծիսական պարի դիրքում. դրված է սեղան, վրան գավ: Որքան էլ պատկերը սխեմատիկ է, այնուհանդերձ նկատելի է այն դինամիկան, որ կա պատկերը սխեմատիկ է, այնուհանդերձ նկատելի է այն դինամիկան, որ կա պատկերը, գուցե աղոթող մարդկանց մոտ: Մատուռը, վեցաթև աստղը, մարդկանց շուրջը պատկերին տալիս են որոշակի բովանդակություն: Ծառ ավելի հետաքրքիր են դրոշմագարդ կարասների բեկորները, որտեղ մարդիկ պատկերված են կենաց ծառերի կամ իրենց գավակների հետ: Ուսումնասիրողների կողմից հատուկ ուշադրության է արժանացել կարասի այն բեկորը (Անի), որի վրա նկարված են գմբեթավոր, եկեղեցի, դեմ-դիմաց կանգնած գույգ սիրամարդիկ և թևերը վեր բարձրացրած մարդ (մյուսները չեն երևում կավանոթը թեփի լինելու պատճառով) (նկ. 60, 61, 62):

Պետք է ենթադրել, որ այստեղ պատկերված է ինչ-որ հանդիսավոր արարողություն՝ քրիստոնեական որևէ ծիսակատարություն: Այդ է ապացուցում պատկերների կենտրոնում կանգնած եկեղեցին, որը հանդես է գալիս սիմվոլիկ իմաստով: Աս. Մնացականյանը եկեղեցու պատկերը համարում է կենաց ծառի նշանակ⁹:

Մենք գտնում ենք, որ ո՛չ այս եկեղեցին և ո՛չ նրա գմբեթը այս դեպքում կապ չունեն կենաց ծառի հետ: Պատկերի իմաստը պետք է որոնել նրա ամբողջության մեջ: Ընդհանուր տոնական տրամադրությանը չէր կարող արգելք

⁷ Տե՛ս Մ. Ն. Միշինսկի, Поливная керамика древней Грузии, X—XIII вв. (на груз. яз.), Тбилиси, 1969, табл. XXXIII—XXXIV.

⁸ Տե՛ս Arthur Lane, Islamic pottery, p. 20.

⁹ Տե՛ս Ա. Շ. Մնացականյան, նշված աշխ., էջ 419:

հանդիսանալ եկեղեցու ներկայությունը: Չէ՞ որ միջնադարում, ասենք մաև հետագա շրջաններում, բոլոր տոնակատարությունները կատարվել են եկեղեցիների բակում կամ նրանց շուրջը: Ռեալիստական այս պատկերի մեջ վարպետը հազիվ թե մոծեր խոր հնությունից եկող սիմվոլիկ այնպիսի երեվույթ, ինչպես եկեղեցու մեջ կենաց ծառ տեսնելն է¹⁰:

Յուրահատուկ է Դվինում հայտնաբերված կնոջ դիմապատկերով ջնարակած թասը, որի միայն հատակն է պահպանվել: Կինն ունի ճակատին թափված խիտ խոպուպներ, կամար հոնքեր և արևելյան բնորոշ նշանն աչքեր, գլխին՝ ճակատակալ: Նույն ոճով է արված մաև մյուս թասի վրայի կինը: 1917/233, 1913/169 (նկ. 63, 64): Այստեղ ևս կովկասյան դիմագիծն է, նույն նշանն աչքերը և խիտ կամար հոնքերը: Կատարման տեխնիկայով վերջինս մի փոքր զիջում է իր նախորդին: Ուշադրության է արժանի մաև Դվինից պեղված ջնարակած թասի նկարը (1917/238): Կաթնագույն ջնարակի վրա անգործը հեռացնելու հնարանքով ստացված օխրայի գույնով պատկերված է աղջկա դիմանկար: Ծակատին թափված են խոպուպիկները, հոնքերը աղեղնավոր են, աչքերը նշան, քիթը՝ փոքրիկ ոռնթիկ, քերանը ուղիղ գծիկ, ծնոտի մասը կիսակոր գծով առանձնացված: Այստեղ էլ, ինչպես նախորդ թասերի վրա, նկարը ամփոփված է շրջագծի մեջ: Կաթնագույնի և օխրայի ներդաշնակությունը պատկերին հաղորդում է մեղմություն և տալիս երկնային իմաստ: Նույն իմաստն է արտահայտում մաև 1794/153 թասի կենտրոնում պատկերված կնոջ սիմվոլիկ դեմքը, որն արված է միագույն կանաչով, անգործը հեռացնելու եղանակով (նկ. 65 ա, բ):

Իր հարդարանքով անկրկնելի է Արգիշտիխինիլիից գտնված ջնարակած թասերից մեկը (233/10), որի կենտրոնում աղջկա դիմանկար է: Նա գանգրահեր է, գեղեցիկ, երկար հոնքերով, մուշ աչքերով: Դիմանկարն առնված է շրջանակի մեջ, որից դուրս են գալիս ճառագայթներ: Դեղինի և շագանակագույնի հաջորդաշարը պատկերը դուրս է բերում իր սովորական դիմանկարային վիճակից և տալիս ավելի շուտ աստեղային իմաստ: Առաջին իսկ հայացքից զգացվում է արևի համընկալում (նկ. 66): Կնոջն իբրև արևի սիմվոլ պատկերելը բնորոշ է և բյուզանդական արվեստին (մանրանկարչություն): Իրանական կիրառական արվեստում երկնականարը, արևի հետ միասին, հաճախ ներկայացվում է մարդկային (կնոջ) դեմքով և նրանից դուրս եկող ճառագայթներով: Նույնը նկատվում է և սիրիական արվեստում: Պատկերներից մեկում, արևելյան կնոջ տիպիկ դեմք է նկարված, շրջանակից դուրս եկող յոթ տեղևաձև ճառագայթներով: Յակոբսոնի կարծիքով, այս կոմպոզիցիան

¹⁰ Ա.ս. Մնացականյանի կարծիքով «Հայաստանում գտնված թագավորների և իշխանների արձանները, որոնց ձեռքերին դրված է լինում «մակետներ կամ մոդելներ» աղերսի մեջ են մտնում կենաց ծառի հետ» (Ա. Շ. Մնացականյան, նշված աշխ. էջ 419):

արտահայտում է միջնադարում տիրապետող աստղաբաշխական սխառնը՝ արեգակի ութ մոլորակները¹¹:

Կնոջ պատկերով թասեր կան մահ Դմանիսում: Այստեղ էլ պատկերը խիստ ազգային է, իսկ Խերսոնեսի մուսնատիպ թասերն ավելի մոտ են Հայաստանի նկարագրող կավամաններին: Արևը «մարդկայնացնելը» միայն կիրառական արվեստում չի հանդիպում, այն ժողովրդի հոգեբանության մեջ խորապես թափանցած և արմատավորված մի երևույթ էր: Ավանդույթներից մեկում պատմվում է. «Արևն ու լուսինը քույր ու եղբայր են եղել: Երբ քույր արևը սատել է, թե ինքը վախենում է գիշերը ման գալուց և ցերեկն էլ ամաչում է, երբ իրեն մայում են, եղբայր լուսինը որոշել է ինքը գիշերը շրջել, իսկ քրոջն էլ մի քանի թոփ սատել է տվել, որ խրի մայողի աչքերը և աչուծի մեջքին մատած պտտվի երկրականարի վրայով»¹²:

Հետաքրքիր տեսք ունի Դվինի մեկ այլ անոթի (2243/103) վրա պատկերված գեղեցկուհին, նեղ-աղեղնաձև հոնքերով, սև աչքերով, կանոնավոր քթով, նկարեն բերանով: Երևում են մրա մուրբ, երկար պարանոցը և գլխի ապարոշը: Աչքերը խոշոր են, զուտ՝ հայկական, հառված դեպի աջ: Նկատվում է, որ աղջիկը ներքին խռովք է ապրում: Ամբողջ նկարը շնչում է վսեմ հպարտությամբ: Բաց ու մուգ հագեցված դեղին գույները պատկերին տալիս են էլ ավելի գողտրիկ տեսք (նկ. 67): Այն կարծես համապատասխանում է Նարեկացու գովերգած գեղեցկուհուն՝ «յունիցն նրբենից ի մի կից կամար»¹³:

Դվինից գտնված ջնարակած թասի (2248/100) կենտրոնում ծալապատիկ մատած է մի մարդ՝ մեծ գլխով, մարմինը համեմատաբար կարճ, ծալված ոտքերը բավականաչափ որոշակի, թևերը բարձրացրած, մատները բացված, հագին լայն, ազգային անդրավարտիք: Հագուստը պարուրաձև նախշերով է, սատա ասեղնագործած, գլխին թագ, դեմքի արտահայտությունը խրոխտ է, աչքերը մեծ, հոնքերը փարթամ, վեր բարձրացրած: Նստելու դիրքը, հագուստի ման ձևերը հանդիպում են Աղթամարի զարդաքանդակներում¹⁴: Դվինից է հայտնաբերված տղամարդու դեմքով ջնարակած քրեղանի բեկորը: Փորագրության տեխնիկայով նկարված են արտահայտիչ աչքեր, կոր հոնքեր, որից և պատկերը ստացել է խրոխտ արտահայտություն (նկ. 68, 69):

¹¹ А. Л. Якобсон, *Взгляд на*, էջ 182: Երևանի ՊՊԹ ֆոնդերում պահվում է իրանական ջնարակած թաս: Կավանոթի հատակին կնոջ դեմք է՝ արևելյան նշան աչքեր, մուրբ կան ջնարակած թաս: Կավանոթի հատակին կնոջ դեմք է՝ արևելյան նշան աչքեր, մուրբ հոնքեր: Դիմանկարը սխեմատիկ է, առնված բուսական նախշերի մեջ: Թասն ունի բաց շագանակագույն և սպիտակ ֆոն: Աղջկա պատկերով թասեր հանդիպում են մահ Վրաստանում՝ М. Н. Мицишвили, *Взгляд на*, աղ. XXXIII և XXXIV:

¹² Ա. Հ. Բ., էջ 217:

¹³ Վ. Հացունի, Պատմություն հայ հին տարազին, էջ 197:

¹⁴ Տե՛ս՝ Sirarpie Der Nersessian, *Aght'amar Church of the Holy Cross*, Cambridge, Massachusetts, 1965, p. 39.

Իր հետաքրքիր նկարով առանձնանում է 1973 թ. Դվինի միջնաքերում գտնված թասը դեղին միագույն ջնարակով: Բուսական զարդերի մեջ նկարված է մարդ, սխեմատիկ գլխով, ազգային հարուստ հագուստով, որի վրա արտահայտված երևում են լայն թևքերը, գոտին և փակ վիզը: Նա ձախ ձեռքում բռնել է դանակ, իսկ աջում՝ պատյան: Թվում է, պատյանից հանել է դանակը: Միջնադարյան վարպետը միշտ էլ աշխատել է հիմնական իր խոսքն ավարտել ամանի կենտրոնում: Այստեղ մարդը թասի կենտրոնում չէ: Նկարիչը չէր կարող ամանի կենտրոնը դատարկ թողնել: Ուշադիր նայելու դեպքում կարելի է ենթադրել, որ այստեղ պատկերված է եղել մի սյուժետային թեմա, որը, ցավոք, թասի թերի լինելու հետևանքով չի մեկնաբանվում: Կավամանի վրա արաբերեն գրված է. «պատրաստել է...»:

X—XIII դդ. դրոշմագարդ կարասների գոտիների վրա շատ են հանդիպում մարդկանց պատկերներ: Խեցեղենի վրա մարդ ու մարդկային դեմքի պատկերումը և իր թեմատիկայով, և թե իր լուծումով կրում է ժամանակի խոր կնիքը, երբ մարդը և նրա գեղեցկությունն են դառնում արվեստի առարկա: Սա մի բնականոն երևույթ է X—XIII դդ. հայկական բնաշխարհի համար: Այդ շրջանից է, որ սկսվում է լայն համապարփակ այն շարժումը, որը հայտնի է որպես քաղաքային կյանքի և աշխարհիկ մտածողության զարգացման պատմաշրջան: Եվ բնականոն է, որ իր հնարավորությունների ավելի քան համեստ սահմաններում վարպետը ստեղծում է այնպիսի փոքրիկ գլուխգործոցներ՝ ինչպիսիք են Դվինի թասի գեղեցկուհին, Արգիշտիխիմիլիի «արև կինը» և այլն:

Մեր միջնադարյան քանաստեղծները, ազատվելով հին ավանդներից, երգում են աշխարհիկ կյանքը, փորձեր են անում ազատագրվել կրոնական նեղ մտածողությունից և հիացմունքով են դիտում շրջապատը, տեսնում գեղեցիկն ու այն արտահայտում իրենց արվեստում, զարմանալի թարմ պատկերներով:

Բնապաշտության հետ մեկտեղ միջնադարյան քանաստեղծների հիմնական մոտիվը դառնում է մարդը, նրա մարմնական բարեմասնությունները, խոհերն ու ապրումները: Կանացի գեղեցկությունը կոնկրետացվում է բնության կոլորիտով:

Աչքն ծով ի ծով ծիծաղախիտ

Ծառալանայր յառաւօտուն,

Երկու փայլակաձև արեգական նման.

Շողն ի ժմին իջեալ յառաւօտէ լոյս...

Բերանն երկթերթի, վարդն ի շրթանց կաթեր...¹⁵:

Մի՞թե նույն միտքը չի դրսևորում միջնադարյան վարպետը, երբ այնքան շքեղորեն նկարագարում է առօրեական թվացող իրերն ու սպասքները, երբ

¹⁵ Գ. Նարեկացի, Տաղեր, Երևան, 1957, էջ 48:

մի փոքրիկ թասի վրա վերարտադրում է բնությունից վերցրված մի կտոր բնաշխարհ:

Ինչպես պոեզիայի մեջ մարդը չի անջատվում բնությունից, չի հակադրվում նրան, այլ դառնում է նրա մի մասը, այնպես էլ միջնադարյան արհեստավորների ստեղծագործություններում մարդն ու բնությունը սկսում են դառնալ ուշադրության առարկա:

Երկիր կենդանացավ ու լեռն ու դաշտ կանաչ բուսան,
Ծաղիկ բերին ծառերն յարեգական ի մեծ լուսոյն...

Երգնկացու երգած հենց այս բնությունն է կարծես պատկերված միջնադարյան ջնարակած խեցեղենի վրա, իսկ այդ թասերի վրա նկարված կանանց պատկերներն էլ բնության մի մասնիկն են, բնության կատարելությունը:

* * *

Հայ վարպետը կալի վրա գծագրելու, փորագրելու, վերադիր զարդեր աճելու միջոցով ստեղծեց այնպիսի բարձրարվեստ խեցեղեն, որը զարդարեց ոչ միայն իր հայրենական օջախը, այլև համարձակորեն դուրս եկավ արտաքին շուկա:

Ուսումնասիրված խեցեղենը ցույց է տալիս, որ Հայաստանն այդ շրջանում ինքն իր մեջ ամփոփված, մեկուսացված էրկիր չէր: Նա աշխուժորեն արձագանքում էր Մերձավոր արևելքի և Փոքր Ասիայի մշակույթում տեղի ունեցող բոլոր նորամուծություններին:

Յուրաքանչյուր երկրի գեղարվեստական մշակույթ ներկայացնելու համար պահանջվում է շատ ավելի նշանակալից և ամբողջական ստեղծագործություն, որի մեջ պետք է նստած լինի ժամանակի ոգին: Այս առումով գեղարվեստական խեցեղենը մի ինքնատիպ աշխարհ է, քանի որ իր մեջ է ամփոփում ժողովրդի միտքը, զգացմունքը, շրջապատի նկատմամբ իր ունեցած պատկերացումը և, իհարկե, գեղագիտական ճաշակը:

Այդ ամենի բացահայտմանը նպաստում է նաև խեցեղենի լավ պահպանվածությունը, որը միևնույն ժամանակ օժանդակում է թվագրելու հնագիտական բազմաթիվ այլ նյութեր: IX—XIII դդ. խեցեղենի առանձնահատկություններից մեկն էլ այն է, որ նա անխզելիորեն կապված է զարդարվեստի մյուս նյութերի հետ: Սա արդեն ափսոսելի մտածողության արդյունք է. այն բնույթ ունի, որը է ամբողջ այն ժամանակահատվածին, որը կարելի է անվանել աշխարհականացում:

Իհարկե անժխտելի է, որ տվյալ դարաշրջանի արվեստի հիմքը նախորդ շրջանների հետ ունեցած հաստատուն կապի մեջ է, որը ոչ միայն չի խանգարում նորին, այլև օգնում է գտնելու, վեր հանելու նոր ժանրեր ժամանագարում նորին, այլև օգնում է գտնելու, վեր հանելու նոր ժանրեր ժամանագարում

կի պահանջներին համապատասխան: Դա անհնարին կլիներ, եթե այն չդիտվեր իբրև բուն ազգային արվեստի անբաժանելի մաս:

Հայ վարպետները տիրապետել են ոչ միայն սոսկ իրենց արհեստին, այլև գիտակ են եղել հայկական արվեստի ոգուն ու ոճին: Գեղարվեստական խեղճեղենի մեջ է, որ նրանք գիտակցաբար, հաճախ էլ պարզապես սովորության ուժով, պահպանել են ավանդական շատ պատկերացումներ ու գաղափարներ:

Առաջին հայացքից պարզ թվացող զարդանկարները ավելի խոսուն և բովանդակալից են դառնում, երբ դիմում ենք հնագիտությանը հարակից աղբյուրներին՝ ազգագրությանը, բանահյուսությանը և, իհարկե, ժողովրդական էպոսին: Սրանք հնարավորություն են տալիս մեկ անգամ ևս հաստատելու, որ հայկական արվեստում հանդիպած զարդերի նշանակալի մասը՝ ինչ որ մի տեղում և անպայման հանգուցակետում, իմաստակիր են: Այս զարդանկարները, գեղեցիկ լինելուց բացի, ցուցադրում են մեծ իբրև հուշ մնացած իրենց գաղափարական էությունը:

Գաղափարական այս բովանդակությունը կարող էր լինել և վարպետի մշտածողության արգասիք և գալ հնագույն ժամանակներից, որպես դարեր հարատևող մի երևույթ: Իսկապես քրիստոնեական շնչով ապրող ժողովուրդը գավազանի մի հարվածով չկորցրեց այն աշխարհիկ մտածողությունը, որն արտացոլված էր շրջապատող համարյա բոլոր իրերի և առարկաների վրա: Միջնադարյան խեղճեղենի զարդերը շարունակությունն են այն արվեստի, որն ստեղծվել է Հայկական լեռնաշխարհի բնիկների կողմից դեռևս քաղաքակրթության նախնական շրջանում:

Խաչաձև զարդերը, սվաստիկաներն ու նրանց տարատեսակները, ոճավորված թռչունները, գազանները, կենաց ծառերն ու ծաղիկները կրկնվելով, կերպարանափոխվելով, ժամանակի ընթացքում ձեռք են բերում նոր հատկություններ:

Խճողվելով գեղանկարչական ամենի թվացող խաղերի մեջ, դրանք այնուամենայնիվ չեն կորցնում իրենց իմաստը: Քրիստոնեական մտածողությունից զատ կար մեծ արվեստագետի երևակայություն, որը մշտապես պրտըտվում էր երկրի ու երկնքի, արևի հավերժական ջերմության, կյանքի անընդհատ գոյության և ծաղկման ոլորտում:

Անասնապահությամբ և երկրագործությամբ զբաղվող մարդը հայացքն ուղղում էր ոչ միայն արևին և լուսատուներին, այլև երկրին՝ բուսականության այն աշխարհին, ուր տեղի էին ունենում նրա մտքին անհաս բազմաթիվ երևույթներ: Սակայն մարդու պրպտող միտքն անկարող էր այդ երևույթները ինքնանպատակ և ֆանտաստիկ համարել: Եվ այդ իսկ պատճառով, մա ամեն ինչ պատճառաբանեց. թռչունն ու գազան, ծառ ու ծաղիկ, սար ու քար իմաստավորվեցին և գաղափարական բովանդակություն ստացան, զարդարելով

մարդկանց հագուստները, բնակարանները, զենքերը, ձեռագրերը, կահ-կարասին: Իհարկե, մեծ խորամտություն հարկավոր չէ հասկանալու համար, որ քրիստոնեության շրջանում այնքան շատ հանդիպող ոճավորված և նույնիսկ բնական տեսքով հանդիպող արագիլի, արծվի, առյուծի և այլ կենդանիների պատկերները ոչ այլ ինչ են, եթե ոչ այդ հին ըմբռնումների շարունակություն:

Հեթանոսությունից եկած այս գաղափարը, իր արտացոլումը գտած բազմաթիվ ժողովուրդների հոգևոր և նյութական մշակույթի մեջ, դարերի ընթացքում բյուրեղանալով՝ մտնում է քրիստոնեական հավատալիքների սիստեմ, իբրև վաղեմի և շքեղ պաշտամունքի մնացորդ, իբրև վերհուշ, և փոքրամաշտով, բայց որոշակի դառնալով՝ սեղմվում է ու դառնում շոշափելի և ընկաղելի խորհրդանիշ:

Միջնադարյան արվեստում է երևում, թե որքան հավաստի են հնչում ժողովրդի մեջ պահպանված ավանդույթները, սովորույթները, որոնց առավելությունն այս դեպքում մի որոշ իմաստով քարացած լինելու մեջ է: Հնագիտությանն օժանդակող նյութերը ստիպում են ուշադիր գտնվել հնագիտական իրերի վրա եղած զարդանախշերի նկատմամբ, անբովանդակ չհամարել դրանք այն դեպքում, երբ այդ իմաստը կամ բովանդակությունը թաքնված է խորհրդավոր հնության մի քանի սովոր շերտերի տակ:

ОРНАМЕНТАЛЬНЫЕ МОТИВЫ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ КЕРАМИКИ СРЕДНЕВЕКОВОЙ АРМЕНИИ

(Резюме)

Работа посвящена одной из важных проблем прикладного искусства — исследованию художественной керамики средневековой Армении и семантике ее орнаментации.

В основе ее лежат богатейшие археологические материалы, добытые в результате систематических раскопок средневековых городов Армении (Ани, Двин), а также многочисленные синхронные изделия керамического производства, происходящие из разных памятников указанной территории.

Значительное место отводится ценным сведениям некоторых армянских средневековых историков, эпосу, фольклору, а также этнографическим параллелям, касающимся изучаемой проблемы. Совокупность всех этих фактов способствует более глубокой и научно обоснованной интерпретации идейного содержания орнаментальных мотивов на средневековой керамике, ее увязке с традиционно сохранившимися сюжетами, иногда выступающими во взаимосвязи с новыми элементами декорировки.

После падения Арабского халифата и завоевания независимости (IX—X вв.) в Армении начинается социальный, экономический и культурный подъем. В результате развития ремесел, расширения внутренней и внешней торговли оживилась городская жизнь, создались предпосылки для возникновения новых художественных форм и стилей, в особенности в строительном деле, литературе и искусстве. Наряду с этими отраслями ремесел значительный прогресс наблюдается и в развитии гончарного производства.

Развитие гончарного ремесла в определенной степени способствовало процветанию городов. Именно в этот период были созданы благоприятные условия для торговли между Западом и Востоком через Трапезунд по Черному морю. В процессе мирного развития городов были созданы предпосылки для дальнейшего прогресса, что было связано с налаживанием выпуска различной ремесленной продукции, введением ряда технологических новшеств. Армения издавна славилась запасами красной глины, из которой изготовляли сосуды всевозможных форм и размеров. Эти сосуды проходили определенную технологическую обработку — от обжига, ангоба (после легкой просушки поверхность покрывали тонким слоем белой глины и окислами металлов) до получения бесцветных, цветных и ярких, с различными оттенками керамических изделий.

Начиная с X в. становится излюбленным прием нанесения на ангобированную поверхность всевозможных линий и полос, причем техника орнаментирования достигает высокого мастерства. Об этом свидетельствуют многочисленные экземпляры керамического производства этого периода, обнаруженные в ряде средневековых памятников Армении. Наряду с отмеченными орнаментальными узорами развиваются гравировка и роспись, которые придают повседневной (массовой) керамике нарядный вид.

Вместе с тем прослеживается явственная связь керамики рассматриваемого периода с традициями предыдущих эпох, которая способствует выявлению новых мотивов, новых сюжетов декорировки, отвечающих духу и требованиям времени.

При изучении росписи и других орнаментальных мотивов следует обратиться к символике и различным представлениям язычества, вскрыть их идейное содержание, поскольку даже в средние века, как метко выразился Н. Марр, «борются на жизнь и смерть две культуры — новая христианская, пока все еще чуждая, источники которой легко прослеживаются, и древняя исконно народная, языческая, с корнями, уходящими в глубь веков, недоступными наблюдениям исследователя ни по каким письменным источникам»¹.

Выдающимся армянским мыслителям средних веков Езнику Кохбаци, Анании Ширакаци, Товма Арцруни, Нерсесу Шнорали, Григору Татеваци и др. было присуще чувство нового, они понимали тот идеологический переворот, который совершило христианство и в то же время видели глухую борьбу старого и нового, языческого и христианского. Обращаясь к языческим традициям они подчас удивлялись, а иногда и возмущались долговечности былых традиций.

В первой главе работы рассматривается поливная керамика IX—XIII вв., орнаментированная растительными и геометрическими узорами, а также красноангобированные карасы, украшенные теми же композициями.

Керамические формы этой группы представлены в основном плоскодонными мисками, иногда снабженными поддоном, с округленными краями и срезанным венчиком.

В росписи поливной керамики IX—X вв. доминируют сочетания узоров, выведенных коричневым, желтым и зеленым цветами. Несмотря на упрощенность декорировки наблюдается стилизация и четкость нанесения орнамента. Ведущие мотивы орнаментации этих сосудов — растительные и геометрические композиции, нанесенные с большим вкусом и мастерством. Отмеченные мотивы весьма удачно дополняются разнообразными штрихами и точками (опоясывающими основные узоры), которые придают всему сюжету более стройный и законченный вид. Подобная орнаментация имеется на подносах и мисках, обнаруженных в Двине.

Цветные оттенки усиливаются на поливной керамике XI—XII вв. Наряду с прежними формами появляются более крупные сосуды с прямыми стенками, украшенные резными зигзагообразными линиями. Традиционные орнаментальные мотивы усиливаются новыми элементами (крестообразные, спиралевидные плетеные узоры, шестиугольники и т. д.).

В XII—XIII вв. керамическое производство достигает крупных масштабов. Наряду с этим прослеживается эволюция и в орнаментации посуды, которая становится более многообразной. Здесь явно наблюдаются параллели с изображениями, наиболее распространенными на архитектурных памятниках этого времени.

Одним из главных символов, встречающихся на гончарных изделиях рассматриваемой группы, является крест-свастика. Этот знак был весьма распространен еще в глубокой древности, его семантикой занимались многие исследователи. Одни считают, что крест-свастика содержит в себе идею женского начала, другие рассматривают его как символ солнца, земли, воздуха, воды, огня.

Хотя эти мнения на первый взгляд противоположны, они в какой-то мере допол-

¹ Н. Я. Марр, Кавказ и памятники его духовной культуры, 1919, стр. 8.

няют друг друга и имеют нечто общее — определение креста-свастики как символа начальной стихии. Важно и то, что древнеиндийские, греко-римские и раннеармянские философы видели в этой символике некий внутренний таинственный и обобщающий смысл, определенное назначение. Все толкования этого знака приводят нас к выводу, что причиной множества значений свастики является древнее происхождение. Каждая последующая эпоха придавала свастике новое содержание.

Пережитки этого культа фиксируются многими этнографическими параллелями конца XIX в. Подобные знаки, несущие в себе определенную информационную функцию, часто встречаются в средневековье на керамических изделиях многих народов, в том числе и у армян. Многочисленные свастики, которые помещены, как правило, на дне, на ручках или на боках сосудов X—XIII вв., выражают пожелание удачи, долгой жизни, являются оберегом от сглаза и др.

Вероятно в средневековом декоре, в частности в орнаментике гончарных изделий, крест часто воспринимался и как христианская символика. Однако в любом случае традиция нанесения знаков имела определенный функциональный смысл.

Во второй главе рассматриваются керамические изделия, украшенные изображениями животных. Хронологически эта керамика в основном относится к XI—XIII вв. Здесь преимущественно представлены поливные миски, различные образцы подносов. В этой группе наиболее распространены крупные экземпляры с некоторыми отклонениями в строении стенок, венчиков и т. д. Определенные изменения прослеживаются в технических приемах нанесения росписи: наряду с выемчатой техникой, гравировкой излюбленными становятся изображения, нанесенные кистью. Подобные характерные материалы встречаются в богатейших керамических комплексах Двина, Ани и др. Ведущими орнаментальными мотивами становятся переплетенные линии и растительные узоры, окаймляющие внутреннюю, а иногда и внешнюю поверхности сосудов.

На поливной керамике более реалистично изображены отдельные животные. Следует отметить часто встречающиеся изображения животных, с поразительной точностью повторяющие аналогичные фигурки, восходящие к глубокой древности. Прослеживаемая генетическая связь способствует раскрытию содержания аналогичных изображений на наших материалах.

Сведения из истории религии и верований армян и многих других народов указывают на то, что издавна изображение связывалось с идеей плодородия животного и растительного мира, с культом таких стихий, как гром и молния, посылающих людям живительную влагу. И не случайно, что в исследуемой нами керамике очень часто встречаются изображения скачущих коз в окружении небесных светил — солнца, звезд.

На художественной керамике часто встречается изображение оленя. Следует отметить, что оленю средневековые художники уделяли большое внимание. Изображение оленя встречается в орнаментике над дверью базилики из Касаха, в церкви Тиграна Оненца (Ани), на барельефах церкви Сурб Хач (Ахтамар), в средневековых книжных миниатюрах, на коврах и вышивках, на штампованных карасах XI—XII вв. и т. д.

В работе рассматривается группа керамических сосудов, на которых запечатлены лев. Изображения льва очень характерны для Ближнего Востока, где это животное выступает как защитник, хранитель. Известно, что в античном мире лев или его голова почитались как «вечные стражи». В середине века льву приписывалась функция

покровителя. Отражением этого воззрения является барельеф со львом на каменной ограде г. Ани.

На поливной керамике львы изображены как животные, утверждающие свою силу, красоту и величие.

На красной лощеной керамике орнаментация сосудов выполнена техникой штамповки. Наличие штампа является важным фактом, так как зачастую он достается мастеру по наследству. Этим отчасти можно объяснить то обстоятельство, что на поясах карасов очень ярко прослеживается символика, связанная с определенными воззрениями древних народов.

Большой интерес представляют предметы гончарного производства с изображением лошадей. На поливной керамике встречаются их единичные изображения, а на красной лощеной — целые сюжетные композиции: здесь лошади изображены отдельно, в окружении звезд, солнечного диска, птиц либо это лошади со всадниками. Эти элементы указывают на связь этих композиций с космическими представлениями.

Хотя человек, живший в средневековье, был далек от языческого мировоззрения, лошадь он все еще связывал с образом «чудесного коня», являющимся отголоском древнего культа и продолжавшим жить в сказках, песнях и народном эпосе. В раннеармянской религиозной идеологии конь был связан с почитанием солнца, что подтверждается сведениями Ксенофонта («Анабазис»).

В третьей главе работы подвергается анализу керамика с изображениями птиц. Эта тема является самой излюбленной в армянском искусстве. На мисках, чашах и карасах XI—XIII вв. помещены фигурки орлов, аистов, павлинов, голубей, диких уток, петухов и других птиц. Они изображены как правило в профиль, влево, в боевой нападающей позе или спокойными и торжественными. Чаше других птиц на поливной и на красной лощеной керамике встречаются орлы. В ряде случаев они даны настолько стилизованно, что напрашивается их связь со средневековой геральдикой: поворот головы в сторону при торсе en face воинственный, решительный. Возможно, что помимо олицетворения силы, они несли новую функцию — являлись защитниками и хранителями.

Помимо орлов на керамике часто встречаются изображения аистов. Будучи расписанными желтыми, зелеными и коричневыми тонами и окруженные растительным орнаментом, эти рисунки прекрасно передают колорит природы. В наших материалах часто на крыльях аиста помещены растительные украшения (ветви, древо жизни), связанные с плодородием, с символикой вечно воскресающего и произрастающего мира.

Ведущими изображениями на керамике средних веков были животные и птицы. Чаши с этой тематикой обнаружены в Грузии, в Азербайджане, в Иране, в Средней Азии и других местах. Здесь встречаются те же реальные либо стилизованные животные, те же растительные орнаменты. Отметим, что Двин и Ани однотипны не только в узком понимании, но и в широком — в комплексе всей материальной культуры. В этой связи следует привести мнение К. Кафадаряна: «Европейские ученые, изучая культуру кавказских народов, часто называют ее обобщенно-арабской, сасанидской, византийской, сирийской без учета того условия, что эти стили в равной степени присутствуют и ряду местных культур. Многими примерами можно доказать, что «арабеск», сельджукская цепь, орнаментальные пояса над дверными проемами, стрельчатые арки и ряд «ирано-сасанидских, византийских явлений в Армении встречаются как мест-

ные, возникшие и развивавшиеся именно на месте, безусловно будучи во взаимной связи с культурой соседних народов»².

В исследуемой нами орнаментированной керамике деревья, ветки и цветы можно классифицировать по форме: похожие на ель, ромбовидные, ступенчатые, отягченные плодами, четырехлепестковые цветы, многолепестковые розетки, сплетенные ветки и пр. Анализ их приводит к заключению, что растительные орнаменты являются следствием почитания и преклонения наших предков перед природой. С этими «живописными» текстами соотносимы многочисленные этнографические данные; так в праздник Вознесения. Невзирая на то, что Вознесение господня связано с Иисусом Христом, однако по существу это подлинно народный праздник, посвященный пробуждению природы.

Четвертая глава посвящена анализу сосудов с антропоморфными изображениями.

На карасах с орнаментальными поясками часто изображены люди в разных позах, исполняющие различные действия: фигуры здесь более схематичны и символичны. Люди изображены в различных композициях: с ребенком, в окружении животных и птиц. Они совершают магические действия — танцуют, готовятся к охоте и т. д. Мастер, работающий кистью над поливной керамикой, во всех случаях оставляет печать своей индивидуальности и времени. Интересен тот факт, что люди здесь изображены в одиночку, без сопровождающих атрибутов.

Керамические сосуды с изображением женщин находят свои аналогии в иранском и византийском искусстве: особенно это проявляется в миндалевидных глазах, густых дугообразных бровях, рассыпанных по лбу прядях волос, налобных повязках.

Особняком стоит миска (блюдо) из Давти сар, на которой изображена женщина. У нее волнистые волосы, длинные красивые брови, миндалевидные глаза. Она в нимбе с исходящими ярко-желтыми и светло-каштановыми лучами. С первого взгляда здесь чувствуется передача солнечного света. Однако это не только внешнее впечатление. Известно, что в иранском искусстве небосвод вместе с солнцем часто передавался в образе женщины с исходящими от головы лучами. Аналогичное решение этого образа присуще и армянскому искусству. Олицетворение солнца у армян восходит к древнейшим верованиям, которые нашли свое отражение во многих преданиях.

Из женских портретов интересно блюдо с изображением танцовщицы. У нее выразительные руки. Танцовщица в национальном костюме. В свое время В. Ацунни писал, что танцовщицы, выступающие в театре и на пиршествах, имели специальные костюмы, как у антиохов и греков.

На блюдах встречаются также изображения мужчин. Одно из них очень оригинально: в центре блюда с желтой и охровой поливой сидит мужчина в восточной позе со сложенными ногами в широких национальных штанах. Руки его подняты вверх в молитвенной позе. Корона и властное выражение лица позволяют предположить, что здесь изображен человек знатного происхождения.

Армянские средневековые керамисты в этот период постепенно освобождаются от традиционных сюжетов и начинают воспевать красоту жизни. Светское влияние прослеживается повсюду. Церковное мировоззрение не мешает художнику восхищаться окружающей действительностью.

Мастера-художники, расписывая, гравирова, штампуя, создавали высококачественную продукцию, которая украшала не только семейные очаги армян, но имела также

² Ч. Ղափնիարշին, Ղափն քաղաքը, էջ 135:

выход на внешний рынок. И действительно, изучение керамики показало, что Армения в этот период не была изолированной страной. Она отзывалась на те культурные инновации, которые имели место в искусстве Ближнего Востока и Малой Азии.

Художественная керамика — это мир, в котором своеобразным языком искусства передано народное мышление, чувства и переживания, восприятие окружающей действительности и, конечно, художественный вкус народа. Видно и то, что керамика неразрывно связана с другими областями декоративно-прикладного искусства. Она — продукт синтетического мышления, которое характерно для всего периода истории народов.

Орнаментальные мотивы в исследуемой нами керамике еще раз подтверждают, что сохранившиеся в народе предания и обычаи нашли свое отражение в своеобразной окаменевшей форме — в гончарном производстве.

THE DECORATIVE MOTIFS OF ARTISTIC CERAMICS IN THE MEDIEVAL ARMENIA

(Summary)

In this volume the study of one of important historical problems, that of artistic medieval pottery in Armenia and its ornamentation is examined.

In this work lay the richest archeologic materials, obtained from systematical excavations of medieval towns (Ani, Dvin), as well as numerous synchronous wares of pottery, originated from various monuments of the indicated territory.

A considerable place is given to informations of value of some Armenian medieval historians, to epos, folklore, as well as to ethnographic parallels regarding the problems in discussion.

The dominant task of this work is the characteristic of ceramic material and its ornamentation (chiefly the glazed vessels) as well as the red glazed wooden with various images extracted from medieval monuments of Armenia (the ninth-thirteenth centuries).

Fallen down the arabic caliphate and conquered the independence (the ninth-tenth centuries) in Armenia a social, economic and cultural development and a great technical advance took place, a foreign and home trade widened. The life became animated, the development of pottery began.

From the tenth century the painting of lines and strips of every kind and shape on the engobed surface became a favourite means, the technique of ornamentation attaining an outstanding skill; it is testified by numerous specimens of pottery of this period, found in number of medieval monuments of Armenia. Besides the mentioned ornamental pattern designs, the engraving and the painting are developed giving to everyday ceramics a superb view. At the same time it is observed a distinct link between the ceramics of the period in discussion and the traditions of previous epochs contributing to revelation of new motives, new topics of ornamentation corresponding to the spirit and requirements of that time.

In the first chapter the glazed ceramics of the ninth-thirteenth centuries ornamented with geometric and plant pattern designs as well as red engobed large jars, decorated with the same compositions are discussed.

The ceramic forms of this group are represented mainly by flat-bottom bowls, having sometimes tray with rounded off rims, cut off in rim.

In paintings of glazed ceramics of the ninth-tenth centuries prevails the unity of pattern designs in brown, yellow and green colours. In spite of the simplification of decoration, a stylization and accuracy of putting of decorative pattern are observed. The leit-motive of the ornamentation of all the vessels are the geometric and plant compositions, marked with great taste and skill. The motives indicated are very successfully supplemented by various points and strokes (surrounding the principal pattern designs) which give to the whole of the topic a view more sharp and accomplished. Similar ornamentation we have on trays and bowls, found in Dvin.

The traditional decorative motives are reinforced by new elements (cross-shaped, spiralwise wattled pattern designs, hexagons etc.).

In the twelfth-thirteenth centuries the ceramic production attains a large scale. Side by side with this, an evolution in the ornamentation of vessels which becomes more varied it is observed. Here, we see obviously the parallels with the images, the most widespread on architectural monuments of this time.

One of the principal symbols, which are met on pottery of the group in discussion is the cross-swastika. This design was highly widespread yet in very ancient times and many of investigators were occupied with its semantics. It is important that Old Indian, Greek, Roman and early Armenian philosophers saw in this symbolics some inherent mysterious and generalizing meaning, a purpose determined by its. All the interpretations of this sign permit us to conclude that the cause of great varieties of significances of the swastika is its old origin. Each subsequent epoch using the ancient form, gave to its a new content. Perhaps, the semantics of this sign developed in accordance with the one of basic law of dialectics, that of negation of negation. Thus, it may be supposed that the craftsmen of the medievalism knew plenty of conceptions, the collective symbol of which is the cross-swastika. And probably in the plenty of significances the fundamental theme was the idea of vital principle and its constituents: sun, birth, movement.

The numerous swastikas placed as a rule on the bottom of vessels of the tenth-thirteenth centuries, on their handles or sides indicate certain ideas which the craftsmen wanted to express: success, prosperity etc.

Analysing the whole range of pottery, on which the swastikas, crosses and their simplest versions are placed we may be sure that not always the medieval craftsmen used mechanically these subjects.

It is likely in medieval decora in particular in the ornamentation of pottery that the cross is often perceived as Christian symbolics too. In any case, however, the tradition of putting signs had a certain functional sense.

Ornamentation on ceramics, in architecture and painting isn't a decoration, but has an ideological content. One of bright examples we must consider the "Khachkar" ("cross-stone"); the tradition of their execution have been formed in the epoch of christianity. Undoubtedly, here, the sense of the heathen cross and heathen motives which in church song of songs, official ceremonies, painting on the subjects of evangelic motives and other medieval arts expressed the ideology of that time is suppressed.

In the second chapter the ceramic pottery, decorated with images of animals is discussed. Chronologically in the main ceramics is believed to date from the eleventh-thirteenth centuries. Here, mainly the glazed bowls, various models of trays are represented. We observe certain modifications in the means of painting, side by side with champlévé technique, engraving, the images put with brush become favourable. Such

typical materials we meet in the richest ceramic complexes in Dvin, Ani etc. The main ornamental motives become the interlaced lines and the patterns of plants, marking the inner, sometimes the outer surfaces of vessels too. On the glazed ceramics the certain animals have an image more realistic.

The informations received from the history of the religion and religious beliefs of Armenians and many other peoples indicate that long since the image of goats is linked with the idea of fecundity of the animal world and the vegetable kingdom, with the cult of such element as thunder and lightning. It is not mere chance that in the ceramics studied by us we see very often the image of jumping goats in the environment of heavenly bodies: sun, stars.

Often the image of deer we see on artistic ceramics. The observations have shown that in the archeological material found by us the images of deer have been placed only in the waists-bands of large jars. The waists-bands have been carried out by stamping technique.

It should be noted that the medieval craftsmen have been given consideration to the topic of deer. Thus, in ornamentation placed over the door of the basilica from Kasakh, in the church Tigran Onentz (Ani) on the bas relief of the church Surb Khach (Akhtamar) in the medieval miniature of books, on carpets and embroidery always we see the image of deer.

In this work the group of ceramic vessels is examined, on which the lion is imprinted. The image of lion is very typical for the Near East, where this animal is represented as defender, keeper. It is known that in antiquity the lion or its head have been considered as "eternal guards". In the middle of century to the lion has been attributed the function of protector. This opinion is testified by the bas-relief with the lion on the stone fence in the town Ani.

On the glazed ceramics the lions are represented as animals confirming their force, beauty and grandeur.

A group not great of glazed ceramics is represented by the image of bulls. These images have double purpose: on the one hand they have a decorative function, on the other they are a reminiscence of ancient heathen cult of bulls, an echo of which we see in people's beliefs up to beginning of the 19th century.

A great interest represent the objects of pottery production with the image of horses. On the glazed ceramics we see their single image and on the red polished one a variety of topic compositions. The horses are represented separately with the stars, sun disk, birds, or with riders. These elements indicated the bond of these compositions with the cosmic representatives.

In the third chapter the ceramics with the image of birds is analysed: this topic is the most favourable in Armenian art. On the bowls and large jars of the eleventh-thirteenth centuries there are the figurine of eagles, storks, peacocks, doves, wild ducks, cocks and other birds. On the glazed and the red polished ceramics we see more often eagles. Sometimes they are such stylized that a bond inevitably with the medieval heraldry rises in the mind: the turn of head to a side is decisive, martial. Perhaps, apart from the personification of the force they carried out a new function, they were protectors and keepers.

On ceramics besides the eagles we see often the image of storks. Being painted

in yellow, green and brown colours surrounded by ornament of plants these pictures transfer excellently the colour of the nature.

Analysing the image of peacock, the sign of fertility, it should not be forgotten that they were at one time considered as paradisiacal birds, they were tied together the sun, and considered that they bring in luck.

A great place in our materials occupy the images of doves. They appear in topic compositions as parental couple, drinking sacred water, symbolising the immortality of soul.

The medieaval craftsmen couldn't lose touch with reality. And though they painted the ceramics with standard symbolic and geometric painting they brought a great deal from their surroundings: these innovations we meet in the ornament of plants. Their analyses permit to conclude that the plant ornaments are the result of honour and admiration of our ancestors for nature.

In the fourth chapter the analysis of vessels with anthropomorphous images is examined.

The people are represented in various compositions: in couple with the child in surroundings with animals and birds.

The ceramic vessels with women have their analogs in Iranian and Byzantine arts: especially it is manifested in almond-eyed people with thick arched eyebrow with painted lock of hairs on forehead.

The bowl from Davti Sar stand by itself: its theme was the image of woman with wavy hair, long beautiful eyebrow almond eyes. She is in nimbus rays irradiating bright yellow and clear chestnut coloured. It is known, that in Iranian art the firmament together with the sun often was expressed in the shape of women with rays irradiated from the head. The same we see in the Armenian art. The personification of the sun of Armenians goes back to ancient beliefs, which have found its reflection in many legends.

From women portraits, the dish with image of dancers in national costume and expressive hands is of utmost interest.

On dishes we see images of men. One of them is very originally; in the center of the dish with yellow and ochre glazing a man of notable origin is sitting in eastern pose with folded up feet in wide national trousers, the hands up in prayer pose.

The Armenian medieval ceramists in this time became progressively free from traditional topics and began to glorify the beauty of life. They reflected the beauty which came out before us and glorified it with love in art, creating pictures of amazing freshness and spontaneity. The leit-motive of creation of craftsmen together with the expression of spiritual world of man, its feelings, hopes and expectations.

The artistic ceramics—is a world in which the thinking of people, emotions, feelings, perception of surrounding reality and of course the artist's taste of people is transmitted by the specific language of art. The ceramics is inseparably linked with other spheres of decorative applied art. It is the product of synthetic thinking, which is specific for the whole period of the history of people.

ՆԿԱՐՆԵՐԻ ՑԱՆԿ

1. Ջնարակած թասի հատակի մաս երկրաչափական զարդով (Դվին, XI—XII դդ.):
2. Ջնարակած թասի հատակի մաս երկրաչափական զարդով (Դվին, X—XI դդ.):
3. Ջնարակած թասի հատակի մաս երկրաչափական զարդով (Դվին, XII—XIII դդ.):
4. Զկան պատկերով հախճապակե թաս (Դվին, XII—XIII դդ.):
5. Դրոշմազարդ կարասի կանթի բեկոր (Դվին, XI—XIII դդ.):
6. Ջնարակած թաս քառաթև բուսական զարդով (Դվին, XI—XII դդ.):
7. Ջնարակած թաս քառաթև զարդով (Դվին, XI—XII դդ.):
8. Ջնարակած թաս քառաթև զարդով (Դվին, XI—XII դդ.):
9. Ջնարակած թաս կենտրոնում խաչաձև զարդով (Դվին, X—XI դդ.):
10. Դրոշմազարդ կարասի բեկոր կենդանիների և խաչի պատկերով (Դվին, XI—XIII դդ.):
11. Դրոշմազարդ սափորի բեկոր, ծիսական պատկերով (Դվին, XI—XIII դդ.):
12. Ջնարակած թաս, քառաթև բուսական զարդով (Դվին, XII—XIII դդ.):
13. Ջնարակած թաս քառաթև զարդով (Դվին, XII—XIII դդ.):
14. Ջնարակած թաս քառաթև բուսական զարդով (Անի, XI—XII դդ.):
15. Ջնարակած թաս խաչաձև՝ կենտրոնում բուսական զարդով (Դվին, IX դ.):
16. Ջնարակած թաս բուսական զարդով (Դվին, XII—XIII դդ.):
17. ա, բ Ջնարակած թասեր խաչ զարդով (Դվին, XII—XIII դդ.):
18. Ջնարակած թաս խաչաձև զարդով (Դվին XII—XIII):
19. Ջնարակած թաս եռաթև զարդով (Դվին, XII—XIII դդ.):
20. Ջնարակած թաս քառաթև բուսական զարդով (Դվին, XII—XIII դդ.):
21. Ջնարակած թաս հյուսածո և բուսական քառաթև զարդով (Դվին, XII—XIII դդ.):
22. Ջնարակած թաս խաչաձև զարդով (Դվին, XI—XII դդ.):
- 23—24. Ջնարակած թասեր «վեցաթև աստղ» զարդով (Դվին, X—XI դդ.):
- 25—26. Ջնարակած թասի բեկորներ այծի պատկերներով (Դվին, X—XII դդ.):
- 27—28. Դրոշմազարդ կարասի բեկորներ այծերի պատկերներով (Դվին, XI—XIII դդ.):
- 29—30—31. Դրոշմազարդ կարասի բեկորներ կենաց ծառերի և կենդանիների աստիճանա-
րով (Դվին, XI—XIII դդ.):
32. Դրոշմազարդ կարասի բեկոր առյուծների պատկերով (Դվին, XI—XIII դդ.):
33. Ջնարակած թասի բեկոր առյուծի պատկերով (Դվին, XI—XII դդ.):

XI—XII դդ.):

34. Ջնարակած թաս առյուծի պատկերով (Աճի, XI—XII դդ.):
35. Ջնարակած թաս ընձառյուծի պատկերով (Դվին XI—XIII դդ.):
36. Ջնարակած թաս ցուլի պատկերով (Աճի, XI—XII դդ.):
37. Ջնարակած թասի բեկոր կենդանու պատկերով (Աճի, XI—XIII դդ.):
- 38—39. Դրոշմագարդ կարասի բեկորներ շան, գայլի պատկերներով (Դվին, Աճի, XI—XIII դդ.):
- 40—41. Ջնարակած թասեր ոճավորված ձիու պատկերով (Դվին, XI—XII դդ.):
- 42—43—44—45. Թասեր արծվի պատկերներով (Դվին, Աճի, Նոյեմբերյան XI—XII դդ.):
- 46—47. Ջնարակած թասեր արծվի պատկերներով (Դվին, XI—XII դդ.):
48. Ջնարակած թաս արագիլի պատկերով (Դվին, XI—XII դդ.):
49. ա, բ. Ջնարակած թասեր ոճավորված թռչունի պատկերով (Դվին, XI—XII դդ.):
50. Ջնարակած թասի բեկոր ոճավորված թռչունի պատկերով (Դվին, XI—XII դդ.):
51. ա, բ. Ջնարակած թասերի բեկորներ աղավնու պատկերով (Դվին, XI—XII դդ.):
52. Ջնարակած թասի բեկոր բադի պատկերով (Դվին, XI—XII դդ.):
53. Ջնարակած թասի բեկոր թռչունի պատկերով (Դվին, XI—XII դդ.):
54. Ջնարակած թասի բեկոր թռչունի պատկերով (Դվին, XI—XII դդ.):
55. Ջնարակած թասի բեկոր բադի պատկերով (Դվին, XI—XII դդ.):
56. Ջնարակած թասի բեկոր աքաղաղների պատկերով (Աճի, XI—XII դդ.):
57. ա, բ. Դրոշմագարդ կարասի բեկոր ուղտերի և արագիլների և պատկերներով (Դավթիսար, X—XIII դդ.):
58. Ջնարակած կավանոթի բեկոր կնոջ պատկերով (Աճի, XI դ.):
59. Ջնարակած թաս կնոջ պատկերով (Աճի, XII—XIII դդ.):
60. Դրոշմագարդ կարասի բեկոր մարդկանց, եկեղեցու պատկերով (Աճի, XI—XIII դդ.):
- 61—62. Դրոշմագարդ կարասի բեկորներ մարդկանց պատկերներով (Դվին XI—XIII դդ.):
- 63—69. Ջնարակած անոթներ մարդկանց պատկերներով (Դվին, Դավթիսար, XI—XIII դդ.):

ԳՈՒՆԱՎՈՐ ՆԵՐԴԻՐՆԵՐ

- Նկ. I Ջնարակած թաս երկրաչափական զարդով (Դվին, XI—XII դդ.):
- Նկ. II Ջնարակած սկուտեղ խաչաձև զարդով (Դվին, IX—X դդ.):
- Նկ. III Ջնարակած թաս կենդանու պատկերով (Դվին, XI—XII դդ.):
- Նկ. IV Ջնարակած կավանոթ թռչունի պատկերով (Դվին, XI—XII դդ.):

СПИСОК ИЛЛЮСТРАЦИИ

1. Фрагмент дна поливной чаши, украшенной геометрическим орнаментом (Двин, 10—11 вв.)
2. Фрагмент дна поливной чаши, украшенной геометрическим орнаментом (Двин, 10—11 вв.)
3. Фрагмент дна поливной чаши, украшенной геометрическим орнаментом (Двин, 12—13 вв.)

4. Фаянсовая чаша с изображением рыбы (Двин, 12—13 вв.)
5. Фрагмент ручки караса со штампованным орнаментом (Двин, 11—13 вв.)
6. Поливная чаша с четырехлопастным растительным орнаментом (Двин, 11—12 вв.)
7. Поливная чаша с четырехлопастным орнаментом (Двин, 11—12 вв.)
8. Поливная чаша с четырехлопастным орнаментом (Двин, 11—12 вв.)
9. Поливная чаша с крестообразным орнаментом в центре (Двин, 10—11 вв.)
10. Фрагмент караса со штампованным орнаментом с изображением животных и креста (Двин, 11—13 вв.)
11. Фрагмент кувшина со штампованным орнаментом, изображающим ритуальную сцену (Двин, 11—13 вв.)
12. Поливная чаша с четырехлопастным растительным орнаментом (Двин, 12—13 вв.)
13. Поливная чаша с четырехлопастным орнаментом (Двин, 12—13 вв.)
14. Поливная чаша с четырехлопастным растительным орнаментом (Ани, 11—12 вв.)
15. Поливная чаша с крестообразным в центре растительным орнаментом (Двин, 9 в.)
16. Поливная чаша с растительным орнаментом (Двин, 12—13 вв.)
- 17а, б. Поливные чаши с крестообразным орнаментом (Двин, 12—13 вв.)
18. Поливная чаша с крестообразным орнаментом (Двин, 12—13 вв.)
19. Поливная чаша с трехлопастным орнаментом (Двин, 12—13 вв.)
20. Поливная чаша с четырехлопастным растительным орнаментом (Двин, 12—13 вв.)
21. Поливная чаша с переплетенным четырехлопастным растительным орнаментом (Двин, 12—13 вв.)
22. Поливная чаша с крестообразным орнаментом (Двин, 11—12 вв.)
- 23—24. Поливные чаши с изображением «шестиконечной звезды» (Двин, 10—11 вв.)
- 25—26. Фрагменты поливных чаш с изображением козлов (Двин, 10—12 вв.)
- 27—28. Фрагменты карасов со штампованными изображениями козлов (Двин, 11—13 вв.)
- 29—30—31. Фрагменты карасов со штампованными изображениями древа жизни и животных (Двин, 11—13 вв.)
32. Фрагмент караса с изображениями львов (Двин, 11—13 вв.)
33. Фрагмент поливной чаши, ручка с изображением льва (Двин, 11—12 вв.)
34. Поливная чаша с изображением льва (Ани, 11—12 вв.)
35. Поливная чаша с изображением леопарда (Двин, 11—13 вв.)
36. Поливная чаша с изображением быка (Ани, 11—12 вв.)
37. Фрагмент поливной чаши с изображением животного (Ани, 11—13 вв.)
- 38—39. Фрагменты карасов со штампованными изображениями собак, волков (Двин, Ани, 11—13 вв.)
- 40—41. Поливные чаши со стилизованными изображениями лошади (Двин, 11—12 вв.)
- 42—43—44—45. Чаши с изображениями орлов (Двин, Ани, Ноемберян, 11—13 вв.)
- 46—47. Поливные чаши с изображениями орлов (Двин, 11—12 вв.)

(Dvin, the 11th—13th century).

11. Fragment of ewer with stamped ornament, representing a ritual scene (Dvin, the 11th—13th century).
12. Glazed bowl with plant ornament in a shape of four arms (Dvin, Ani, the 12th—13th century).
13. Glazed bowl with ornament in a shape of four arms (Dvin, the 12th—13th century).
14. Glazed bowl with plant ornament in a shape of four arms (Ani, the 11th—12th century).
15. Glazed bowl with plant ornament in a shape of cross at the centre (Dvin, the 9th century).
16. Glazed bowl with plant ornament (Dvin, the 12th—13th century).
17. a, b. Glazed bowls with ornament in a shape of cross (Dvin, the 12th—13th century).
18. Glazed bowl with ornament in a shape of cross (Dvin, the 12th—13th century).
19. Glazed bowl with ornament in a shape of three arms (Dvin, the 12th—13th century).
20. Glazed bowl with plant ornament in a shape of four arms. (Dvin, the 12th—13th century).
21. Glazed bowl with wattled plant ornament in a shape of four arms, (Dvin, the 12th—13th century).
22. Fragment of glazed bowl with ornament in form of cross (Dvin, the 11th—12th century).
- 23—24. Glazed bowls with image of six-pointed star (Dvin, the 10th—11th century).
- 25—26. Fragments of glazed bowls with images of goats (Dvin, the 10th—12th century).
- 27—28. Fragments of deep jars with stamped images of goats (Dvin, the 10th—13th century).
- 29—31. Fragments of deep jars with stamped images of tree of life and animals (Dvin the 10th—13th century).
32. Fragment of deep jar with stamped images of lions (Dvin, the 11th—13th century).
33. Fragments of glazed bowls with the image of lion (Dvin, the 11th—12th century).
34. Glazed bowls with the image of lion (Ani, the 11th—12th century).
35. Glazed bowls with images of leopards (Dvin, the 11th—13th century).
36. Glazed bowl with the image of bull (Ani, the 11th—12th century).
37. Fragment of glazed bowl with the image of animal (Dvin, the 11th—13th century).
- 38—39. Fragments of deep jars with stamped images of dogs and wolves (Dvin, Ani, the 11th—13th century).
- 40—41. Glazed bowls with stylized images of horses. (Dvin, the 11th—12th century).
- 42—45. Bowls with images of eagle (Dvin, Ani, Noemberian, the 11th—12th century).
- 46—47. Glazed bowls with images of eagles (Dvin, the 11th—12th century).
48. Glazed bowl with the image of stork (Dvin, the 10th—11th century).
49. a, b. Glazed bowls with stylized image of bird (Dvin, the 11th—12th century).
50. Fragment of glazed bowl with stylized image of bird (Dvin, the 11th—12th century).

48. Поливная чаша с изображением анста (Двин, 10—11 вв.)
- 49а, б. Поливные чаши со стилизованным изображением птиц (Двин, 11—12 вв.)
50. Фрагмент поливной чаши со стилизованным изображением птицы (Двин, 11—12 вв.)
51. а. б. Фрагменты поливной чаши с изображением голубя (Двин, 11—12 вв.)
52. Фрагмент поливной чаши с изображением утки (Двин, 11—12 вв.)
53. Фрагмент поливной чаши с изображением птицы (Двин, 11—12 вв.)
54. Фрагмент поливной чаши с изображением птицы (Двин, 11—12 вв.)
55. Фрагмент поливной чаши с изображением утки (Двин, 11—12 вв.)
56. Фрагмент поливной чаши с изображением петухов (Ани, 11—12 вв.)
- 57а, б. Фрагменты караса со штампованным изображением верблюда (Давти сар, 11—13 вв.)
58. Фрагмент поливного сосуда с изображением женщины (Ани, 11 в.)
59. Поливная чаша с изображением женщины (Ани, 12—13 вв.)
60. Фрагмент караса со штампованным изображением людей, церкви (Ани, 11—13 вв.)
- 61—62. Фрагменты караса со штампованным изображением людей (Двин, 11—13 вв.)
- 63—69. Поливные сосуды с изображением людей (Двин, Давти сар, 11—13 вв.)

Цветные вкладыши

- Рис. I. Поливная чаша с геометрическим орнаментом (Двин, 11—12 вв.)
- Рис. II. Поливной поднос с крестообразным орнаментом (Двин, 9—10 вв.)
- Рис. III. Поливная чаша с изображением животного (Двин, 11—12 вв.)
- Рис. IV. Поливная чаша с изображением птицы (Двин, 11—12 вв.)

Цветные вкладыши

1. Fragment of the bottom of glazed bowl decorated with geometric ornament (Dvin, the 11th—12th century).
2. Fragment of the bottom of glazed bowl, decorated with geometric ornament (Dvin, the 10th—11th century).
3. Fragment of the bottom of glazed bowl, decorated with geometric ornament (Dvin, the 12th—13th century).
4. Delf bowl with the image of fish (Dvin, the 12th—13th century).
5. Fragment of deep jar with stamped ornament (Dvin, the 11th—13th century).
6. Glazed bowl with plant ornament in a shape of four arms (Dvin, the 11th—12th century).
7. Glazed bowl with ornament in a shape of four arms (Dvin, the 11th—12th century).
8. Glazed bowl with ornament in a shape of four arms (Dvin, the 11th—12th century).
9. Glazed bowl with ornament in a shape of cross at the centre (Dvin, the 10th—11th century).
10. Fragment of deep jar with stamped ornament with image of cross and animals

51. a, b. Fragment of glazed bowl with the image of dove (Dvin, the 11th—12th century).
52. Fragment of glazed bowl with the image of duck (Dvin, the 11th—12th century).
53. Fragment of glazed bowl with the image of bird (Dvin, the 11th—12th century).
54. Fragment of glazed bowl with the image of bird (Dvin, the 11th—12th century).
55. Fragment of glazed bowl with the image of duck (Dvin, the 11th—12th century).
56. Fragment of glazed bowl with the image of cock (Ani, 11th—12th century).
57. a, b Fragments of deep jar with stamped image of camels (Davti Sar, the 10th—13th century).
58. Fragment of glazed ceramics with the image of woman (Ani, the 11th century).
59. Glazed bowl with the image of woman (Ani, 12th—13th century).
60. Fragment of deep jar with stamped images of people, church (Ani, the 10th—12th century).
- 61—62. Fragment of deep jar with stamped image of people (Dvin, the 11th—13th century).
- 63—69. Glazed vessels with the image of people (Dvin, Davti Sar, the 11th—13th century).

Fig. I. Glazed bowl with geometric ornament (Dvin, the 11th—12th century).

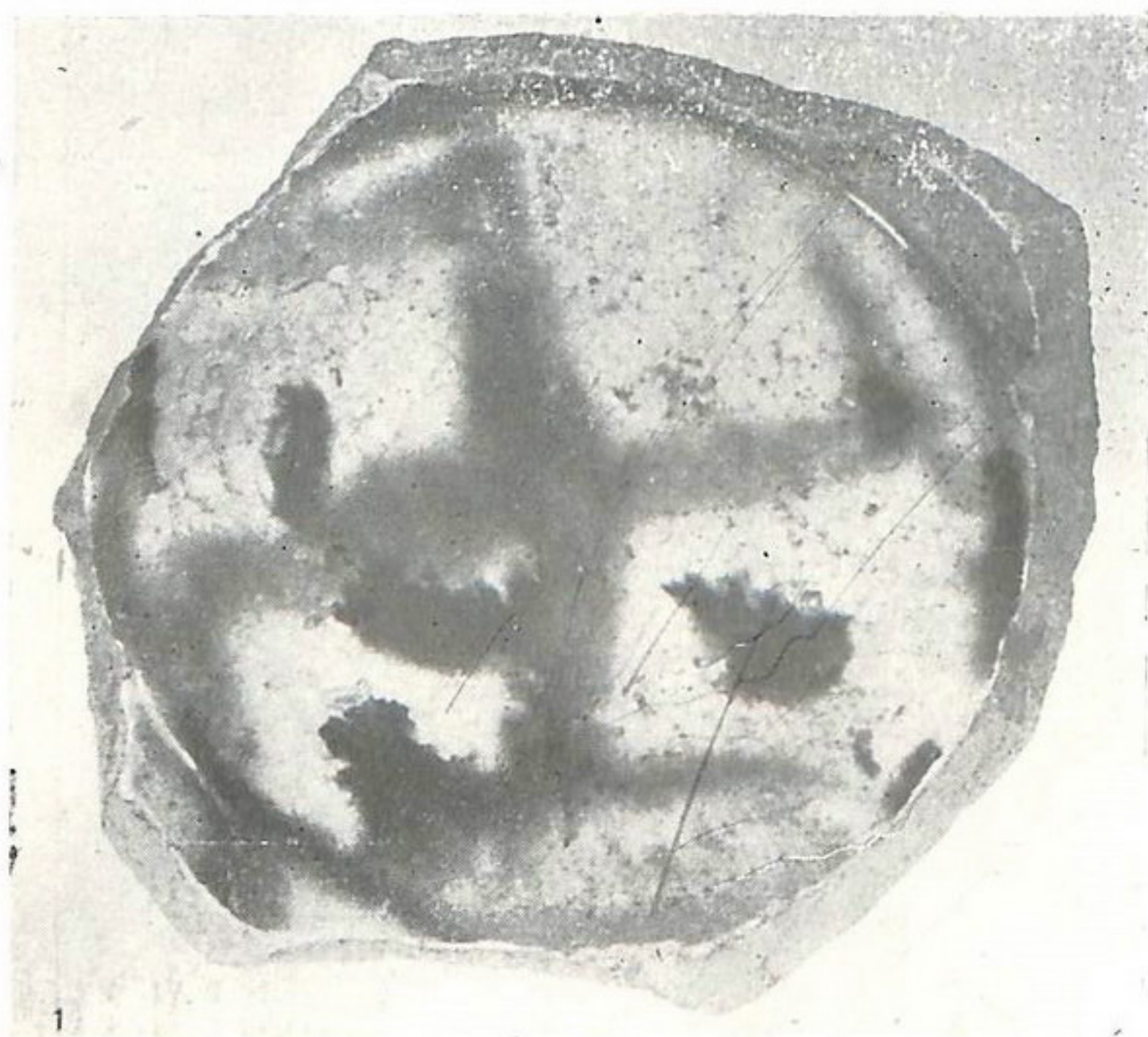
Fig. II. Glazed tray with ornament in a shape of cross (Dvin, the 9th—10th century).

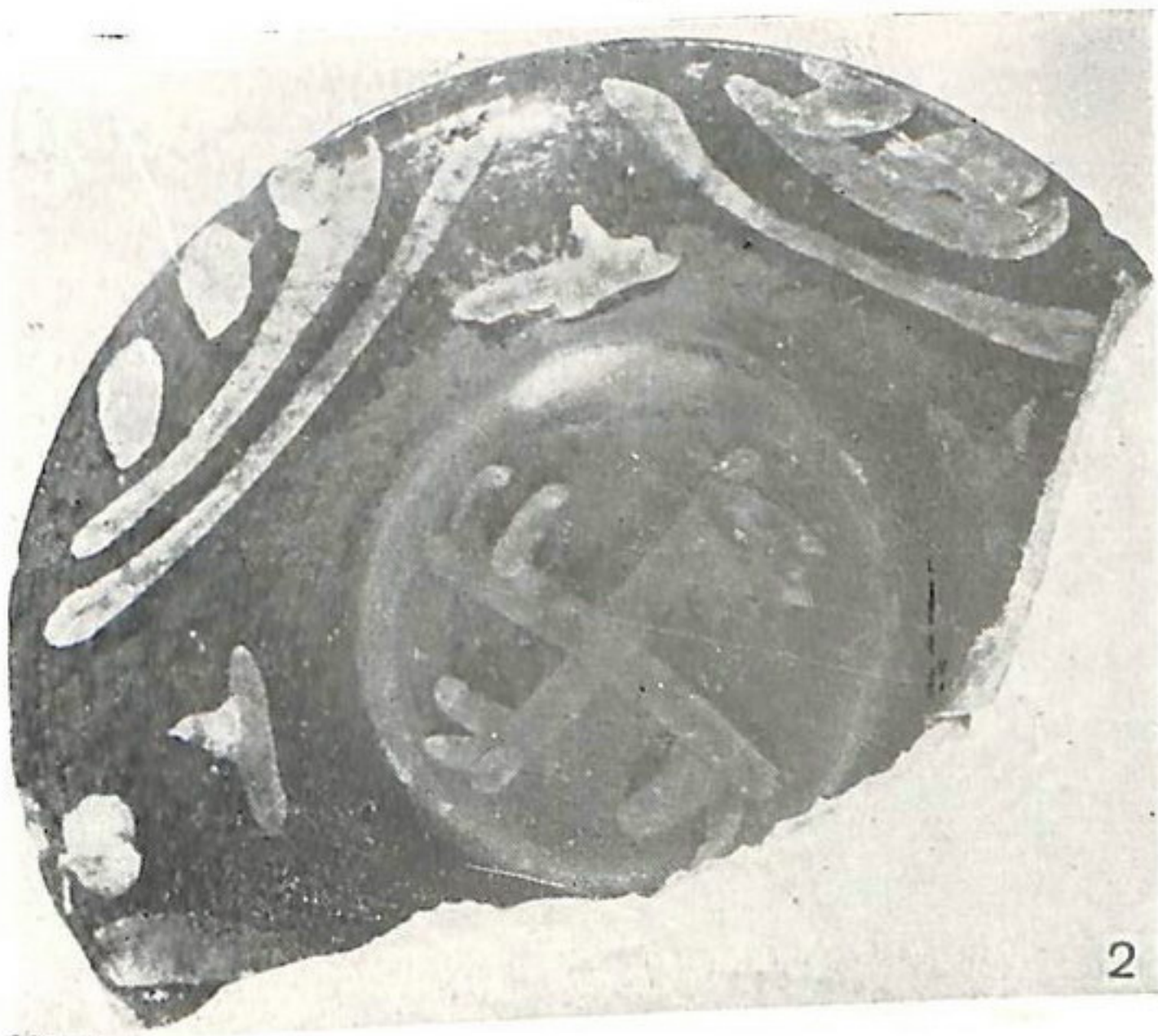
Fig. III. Glazed bowl with the image of animal (Dvin, the 11th—12th century).

Fig. IV. Glazed bowl with the image of bird. (Dvin, the 11th—12th century).

ԼՈՒՍԱՆԿԱՐՆԵՐ







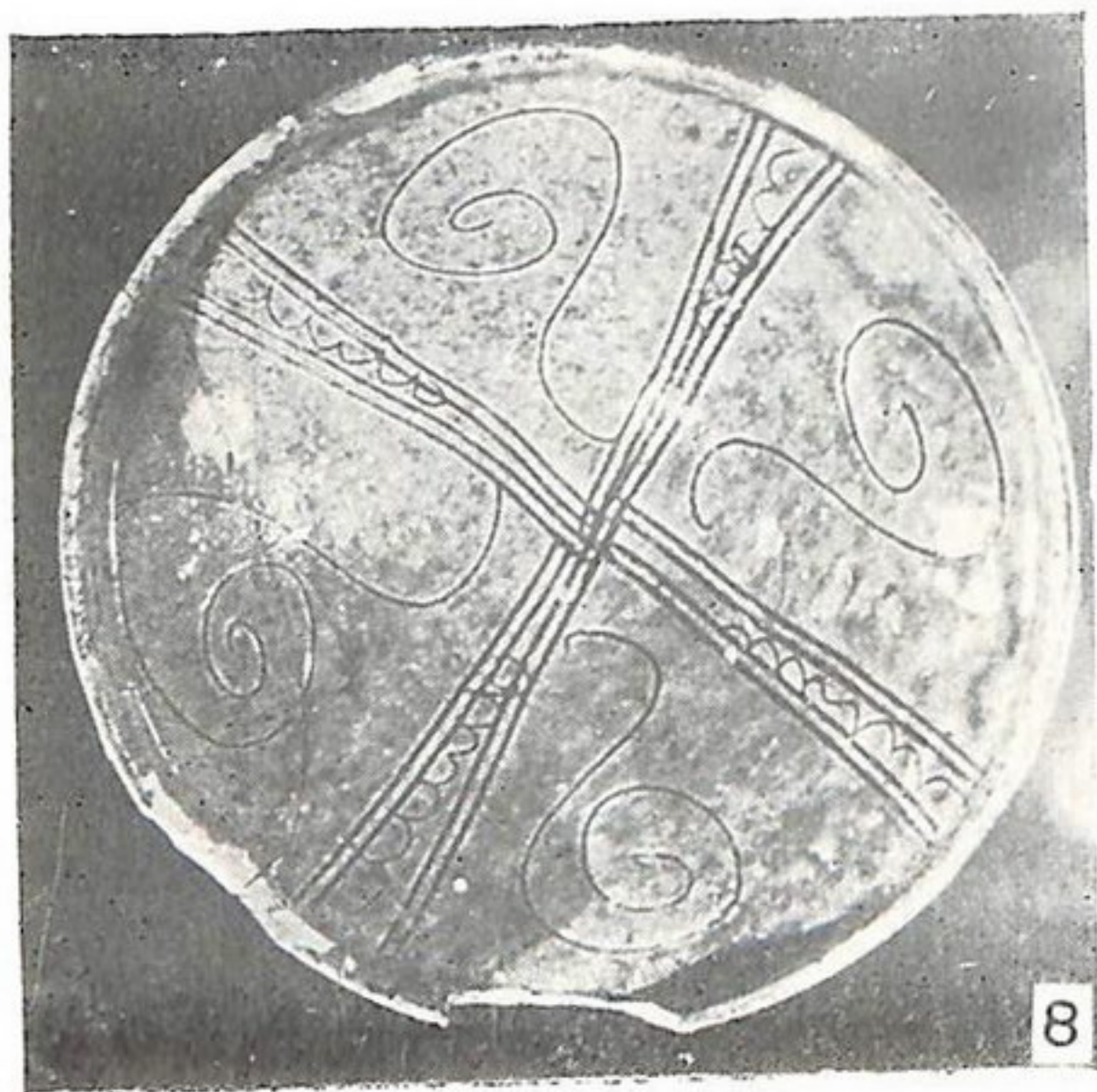
2

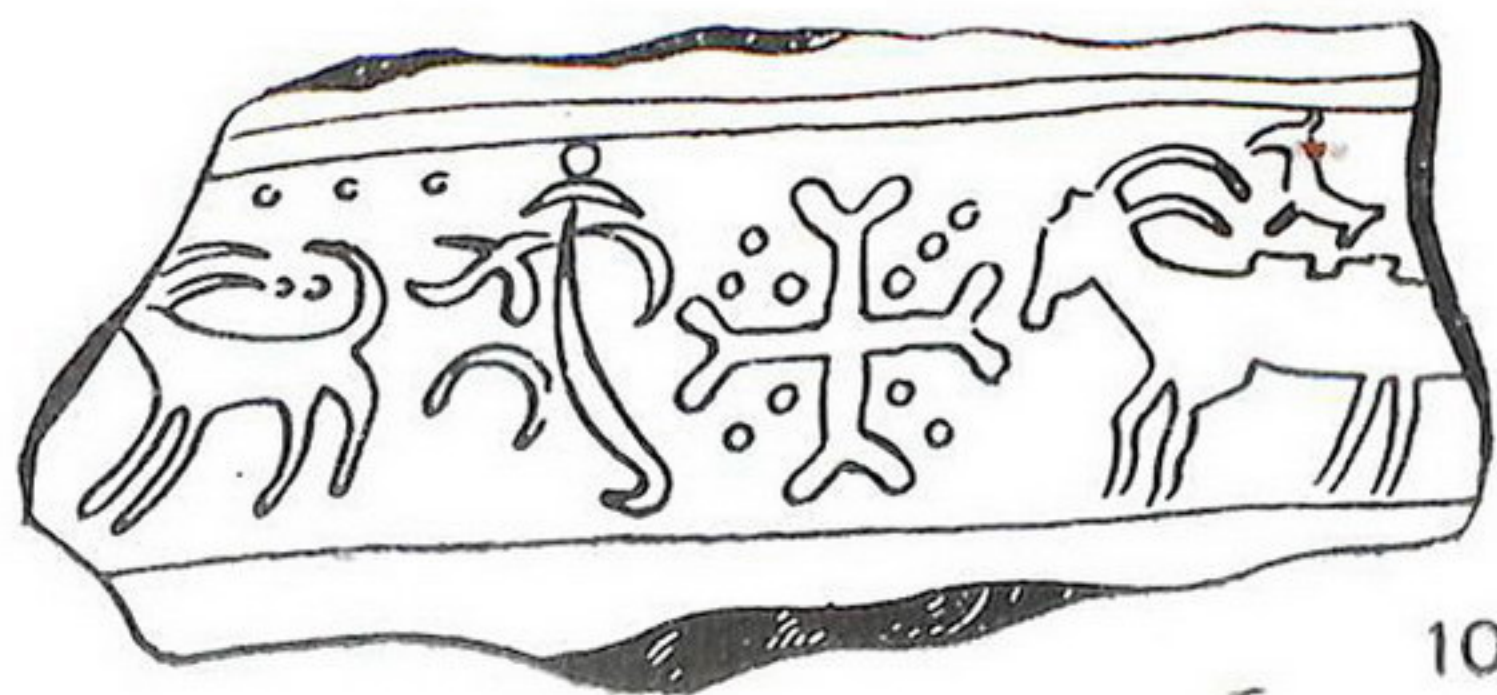


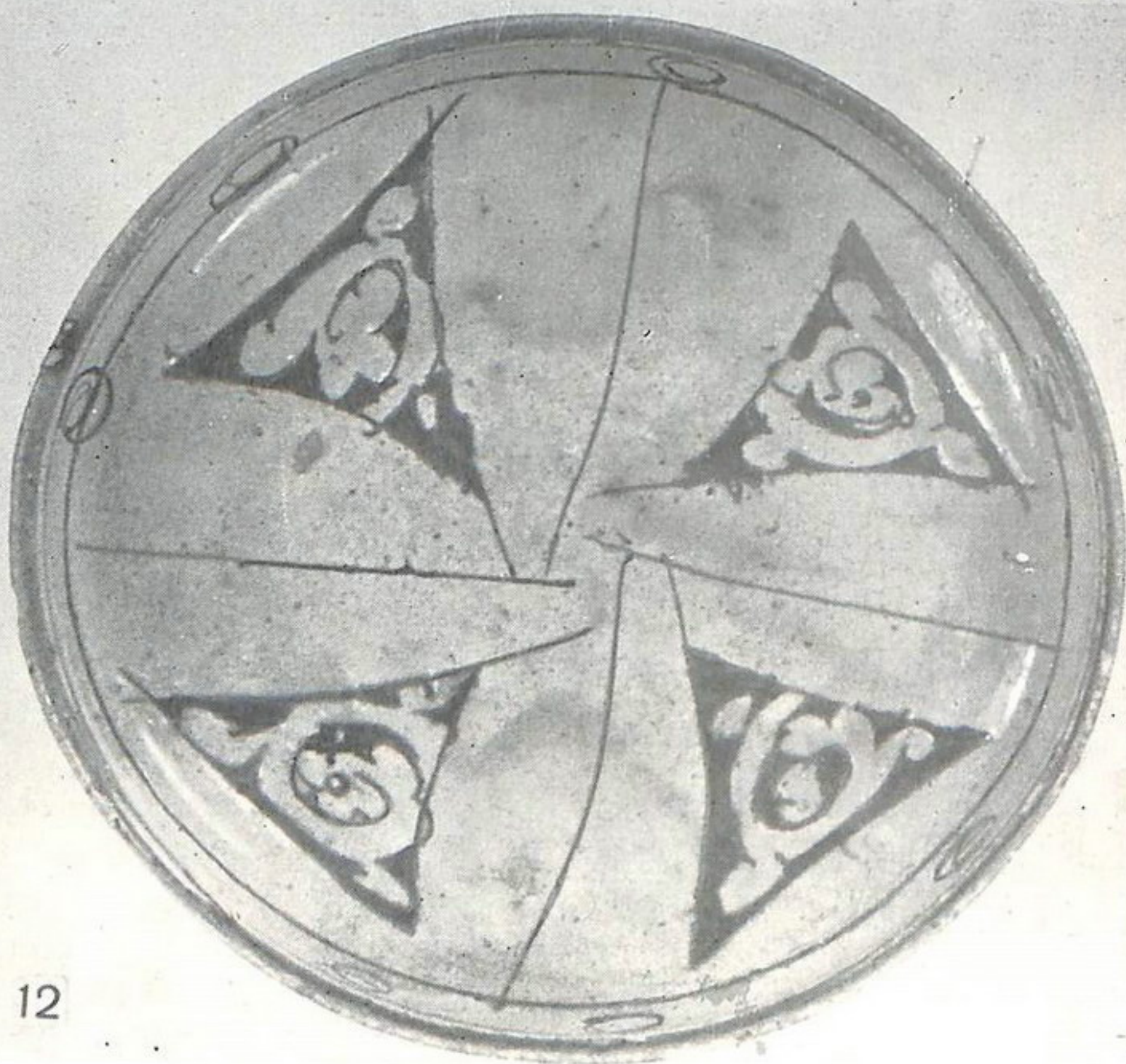
4

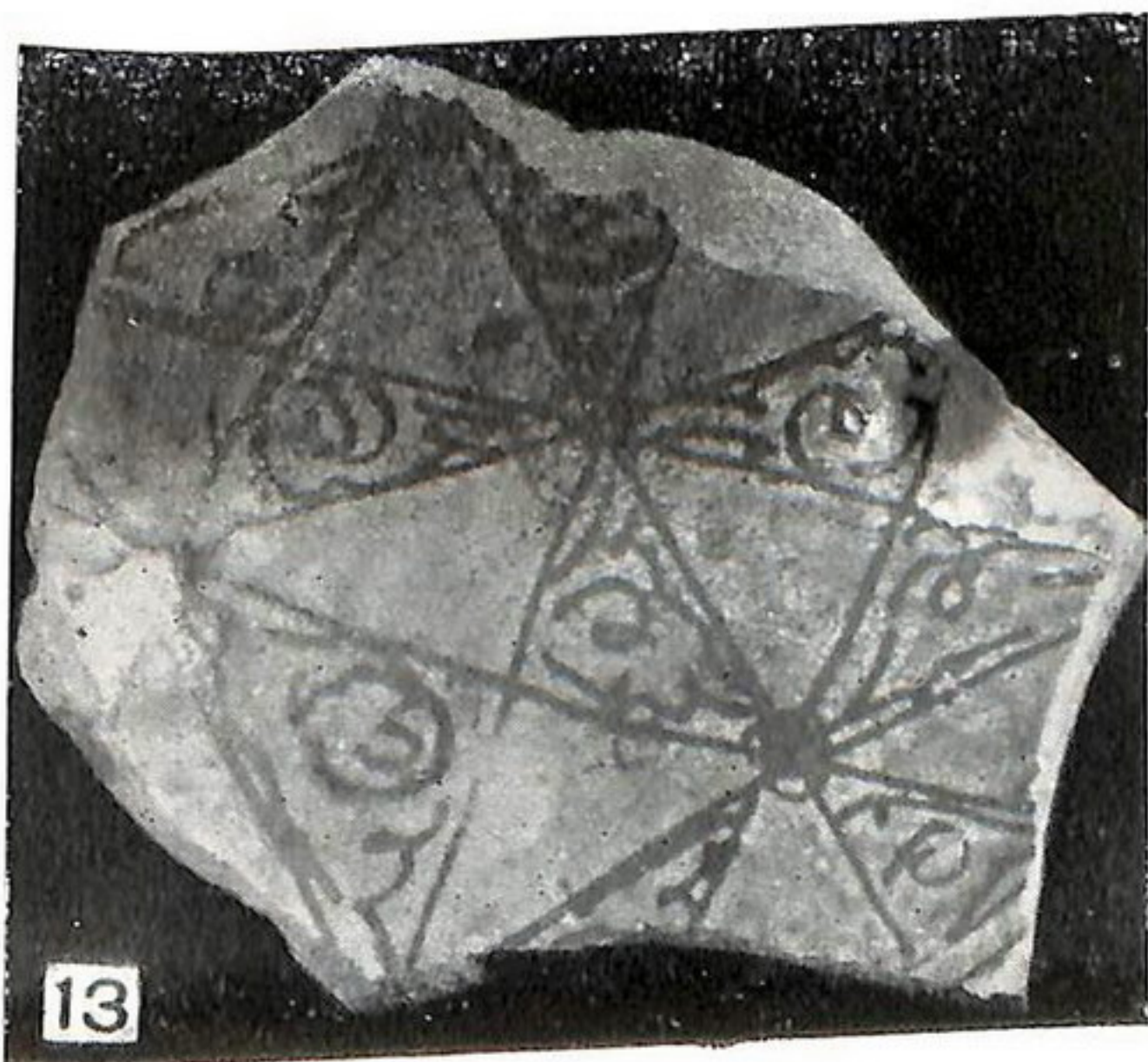
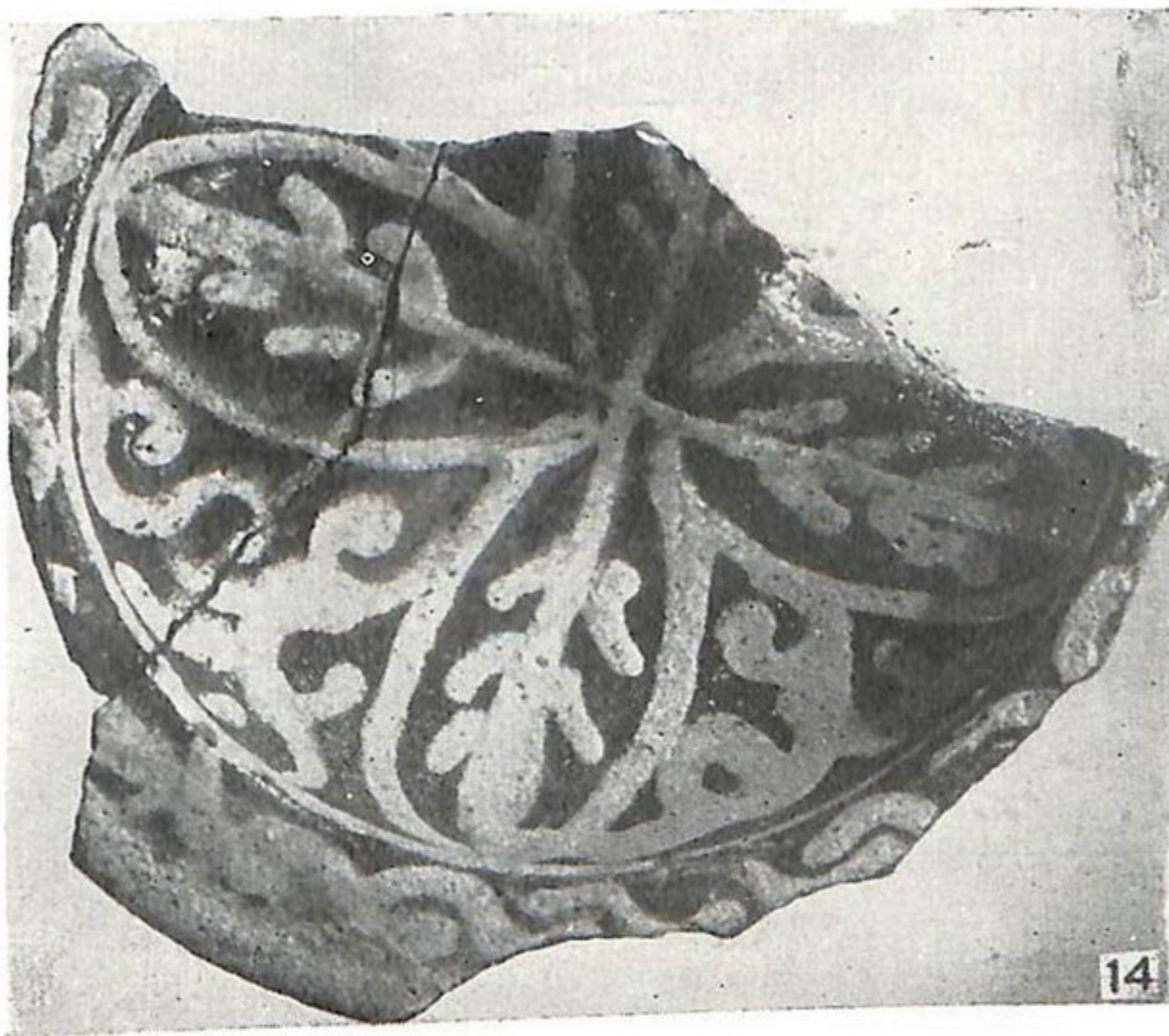


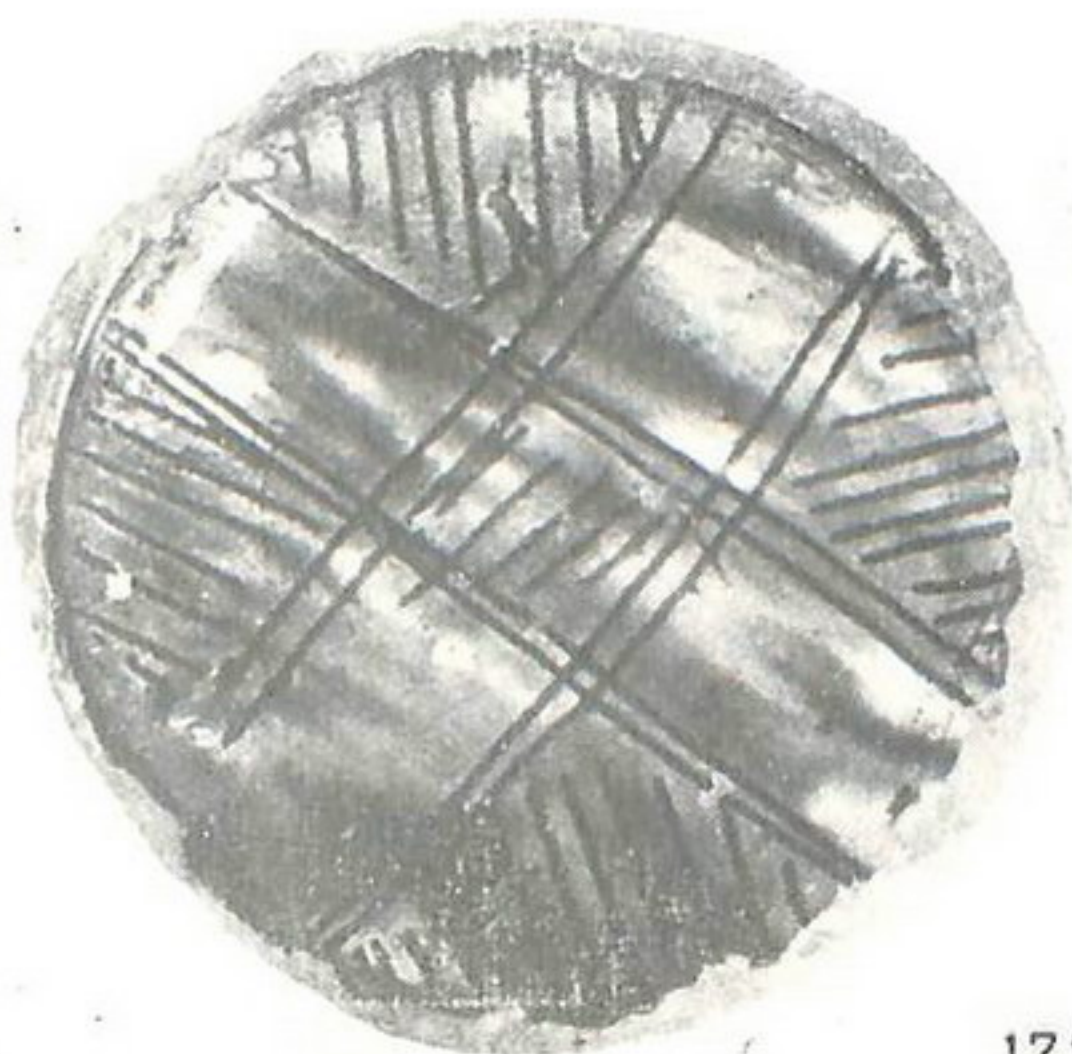
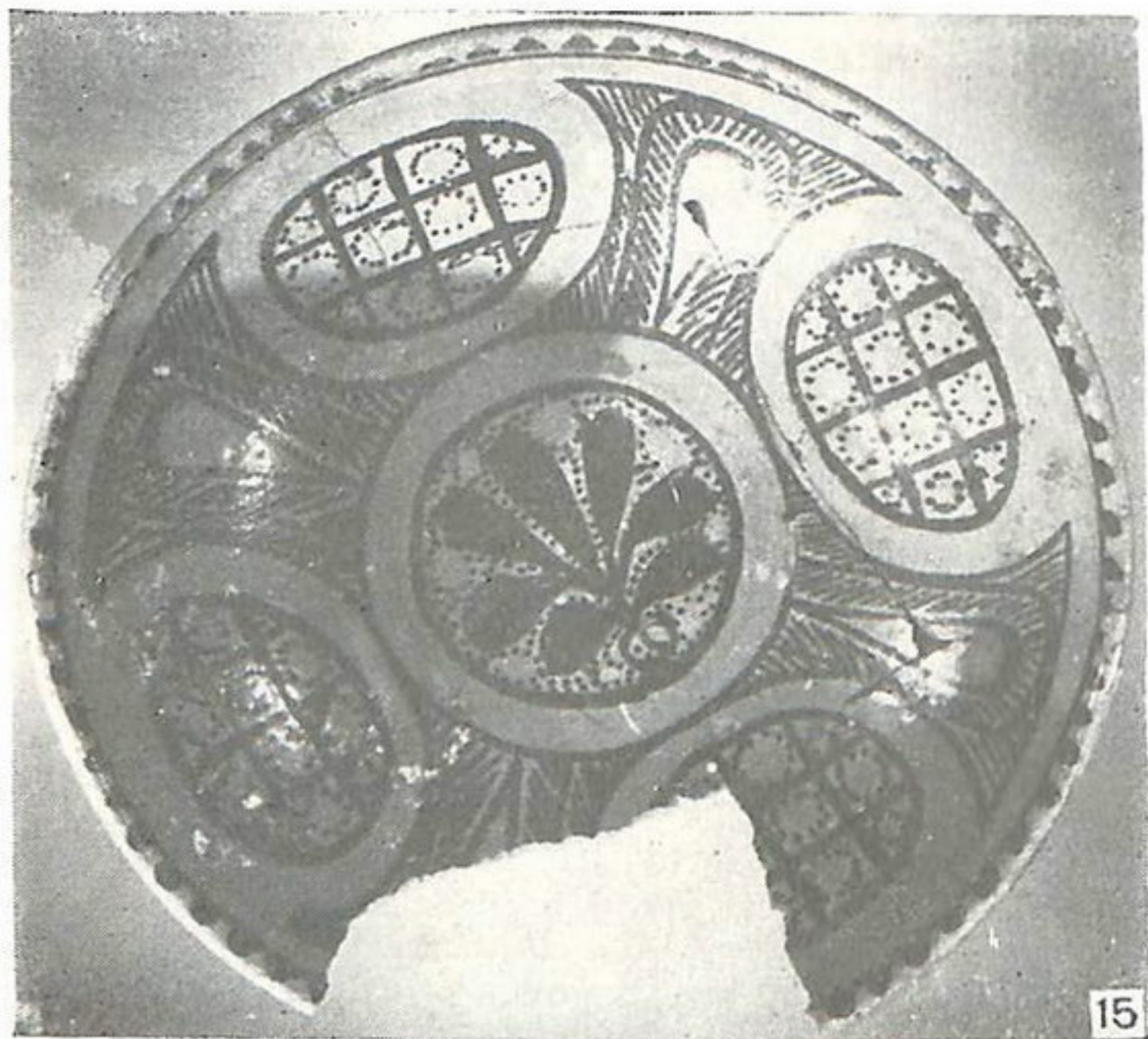


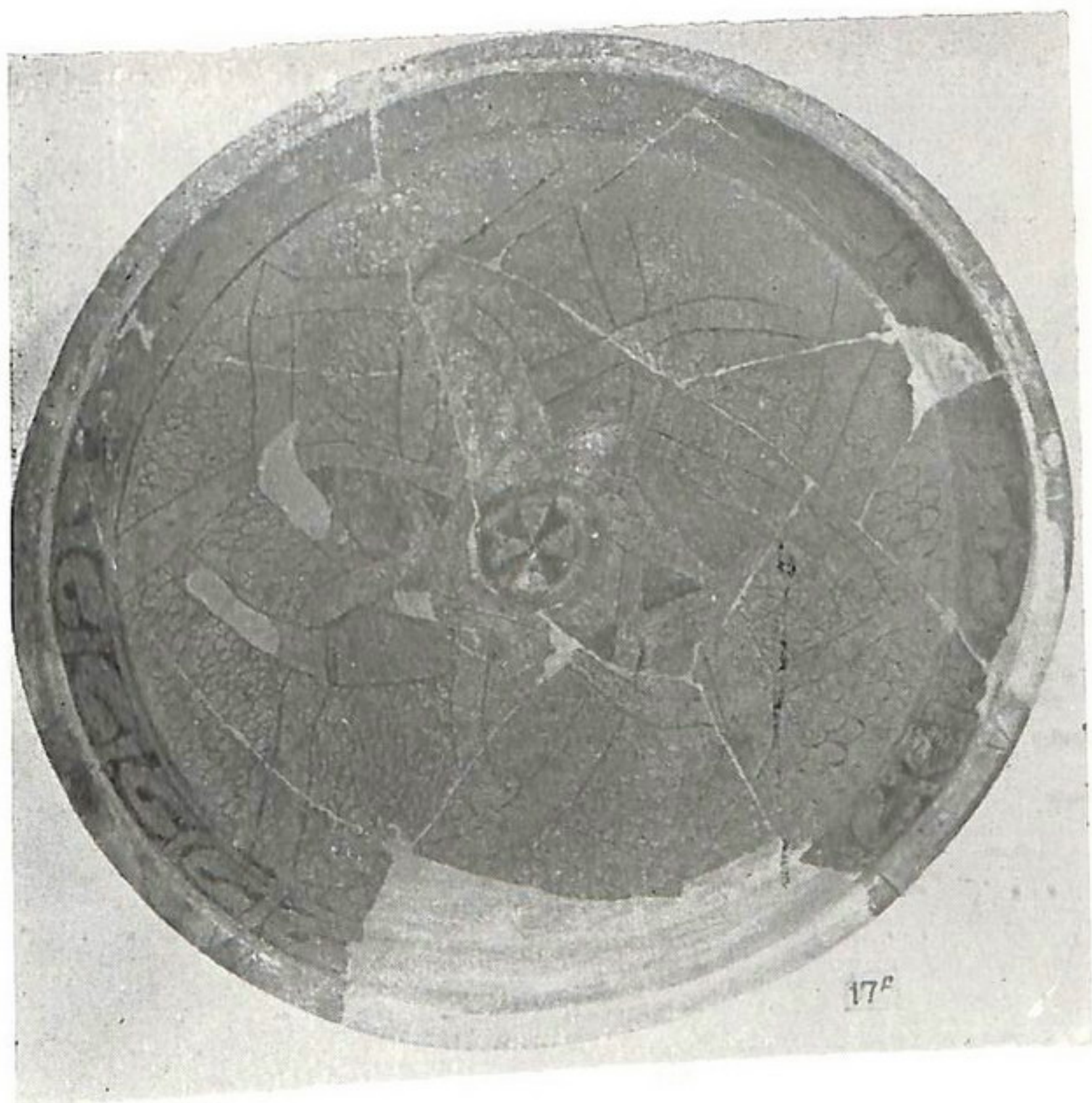


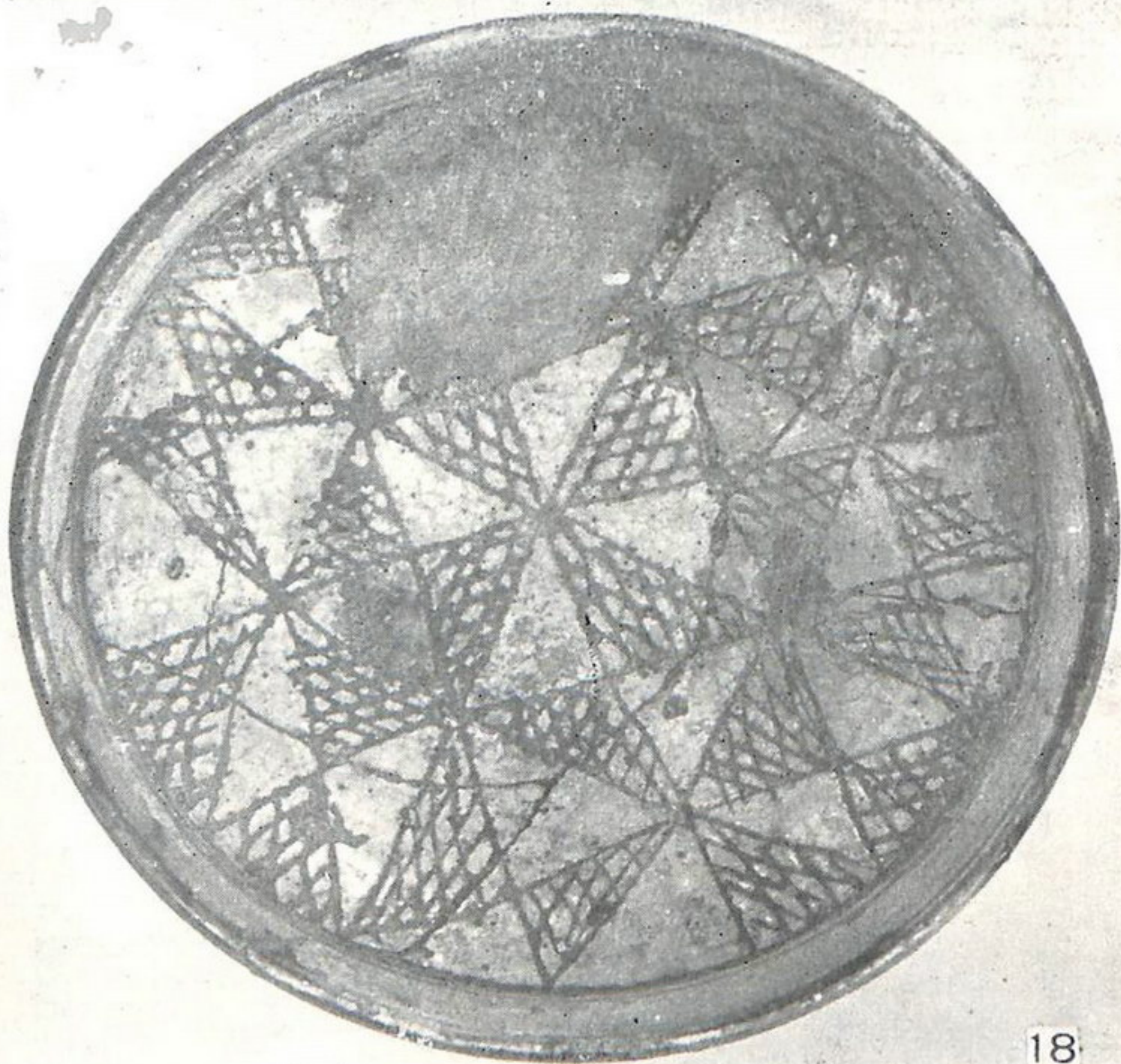


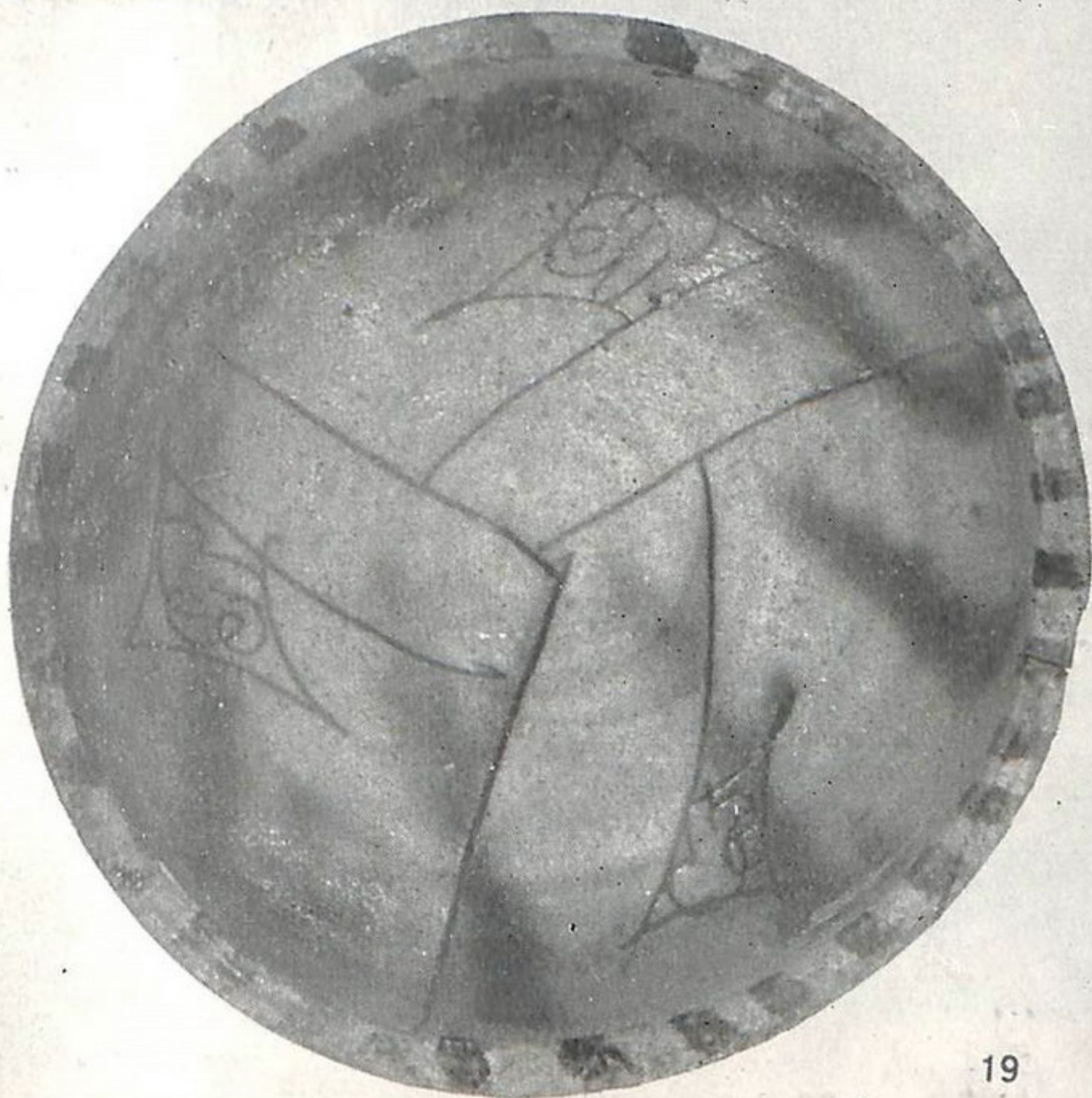


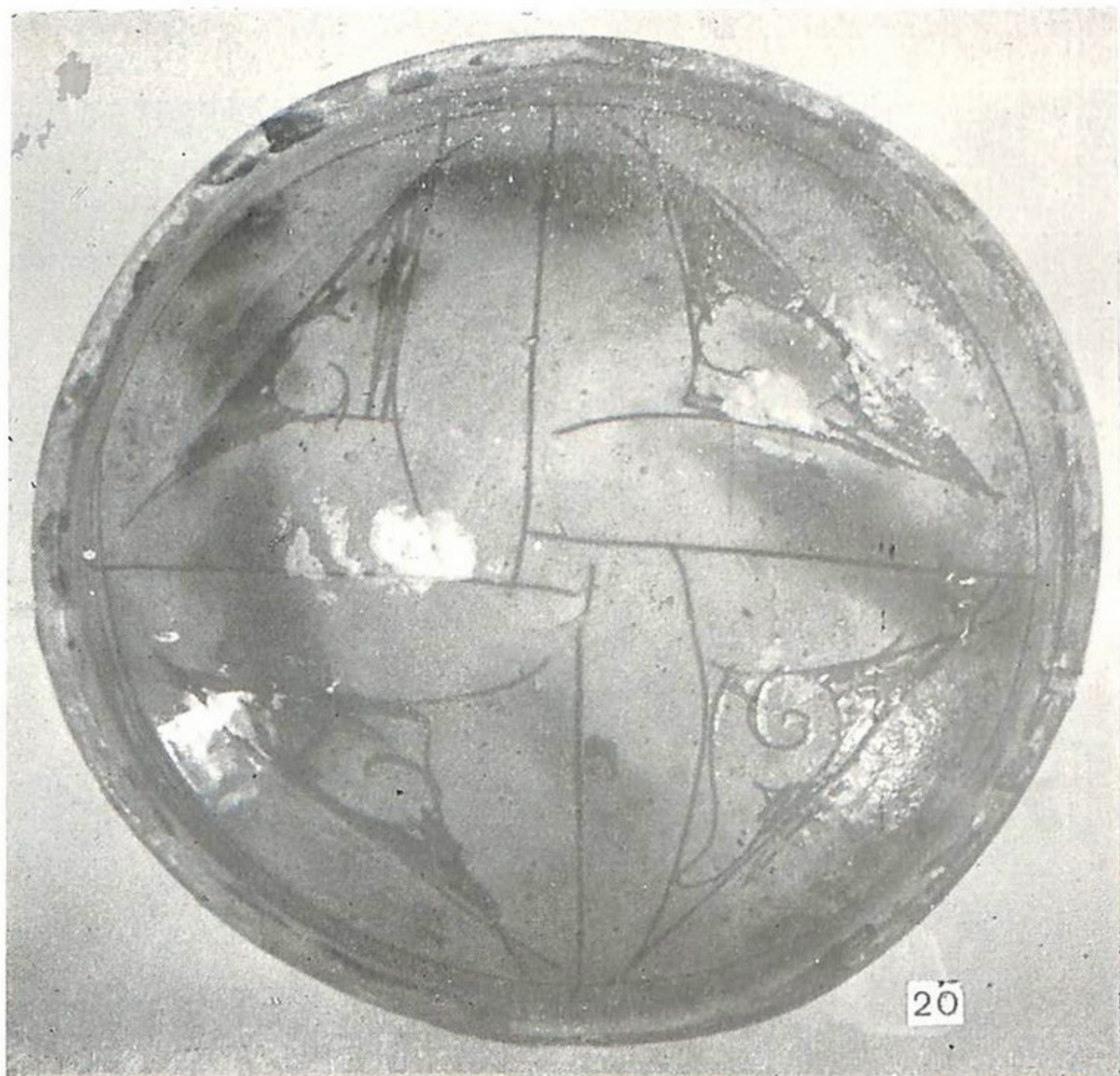




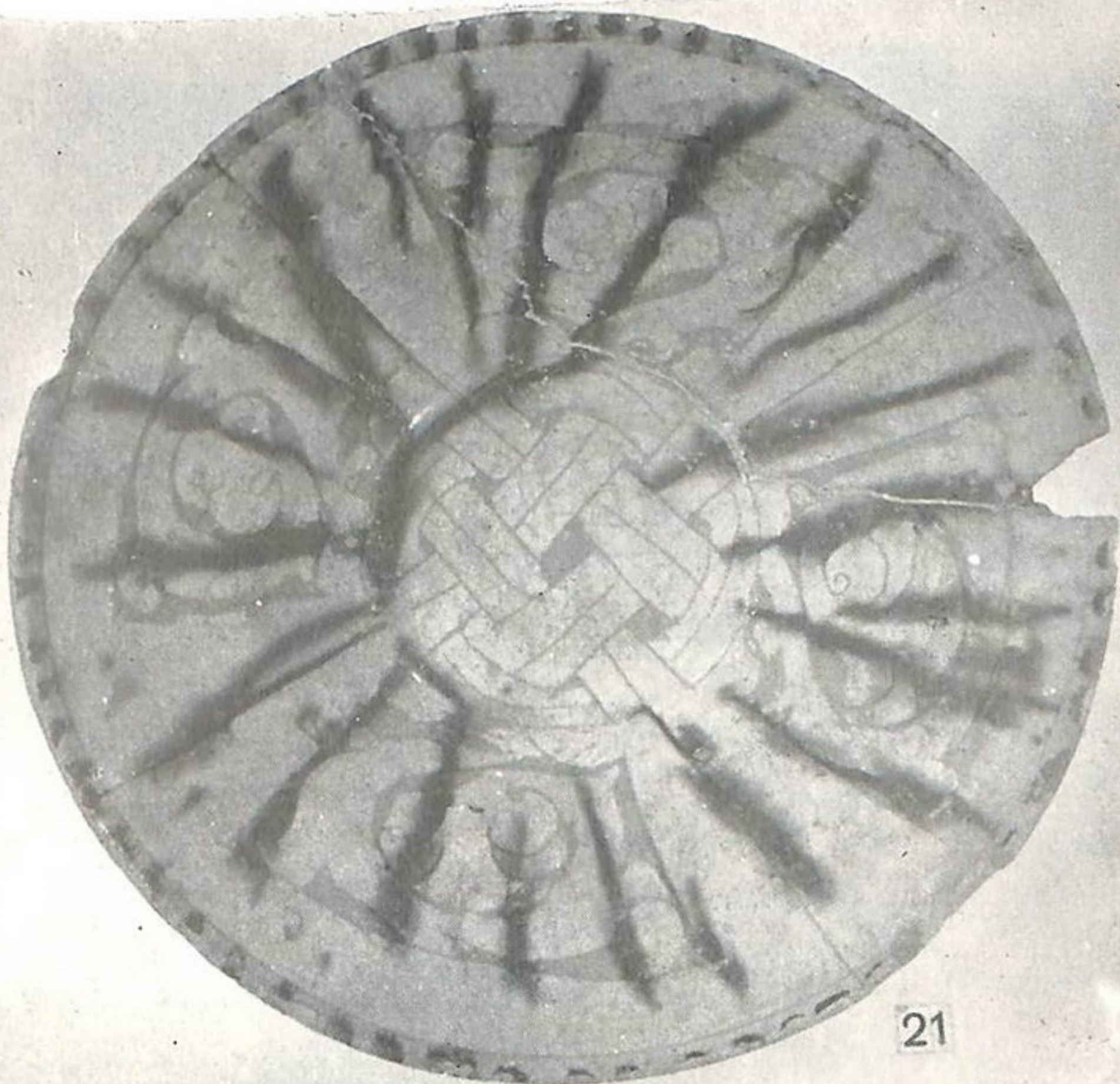




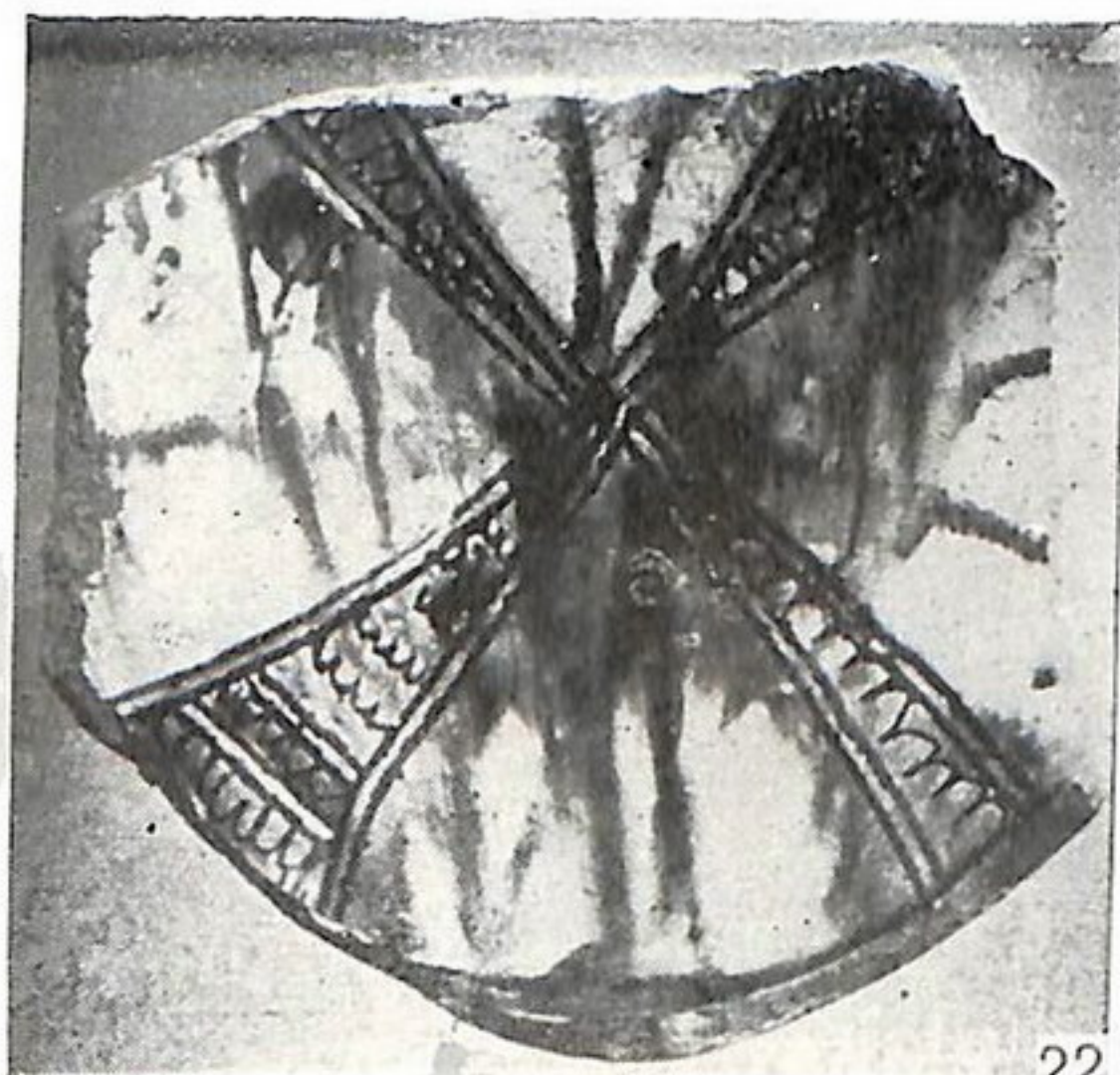




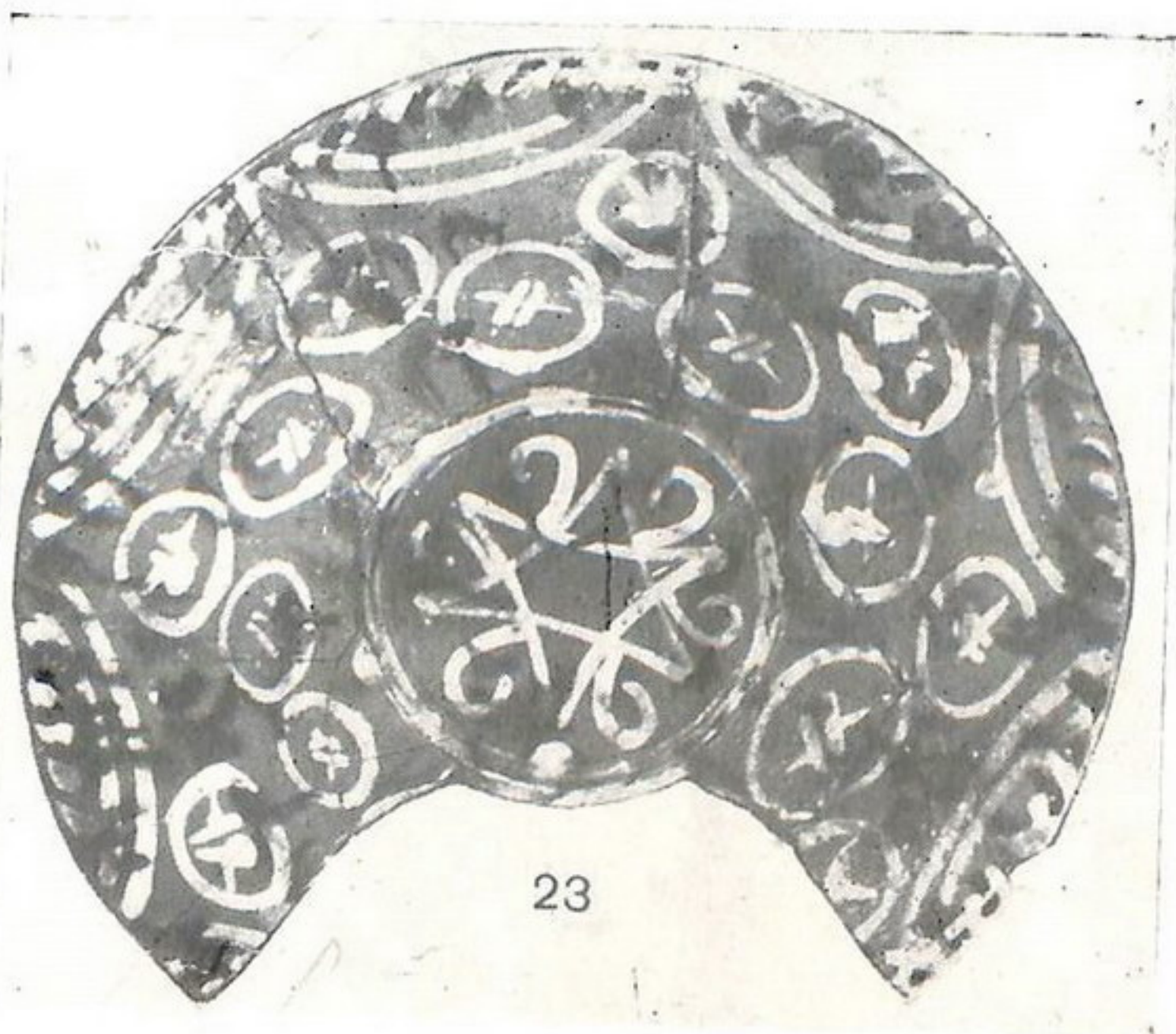
20



21

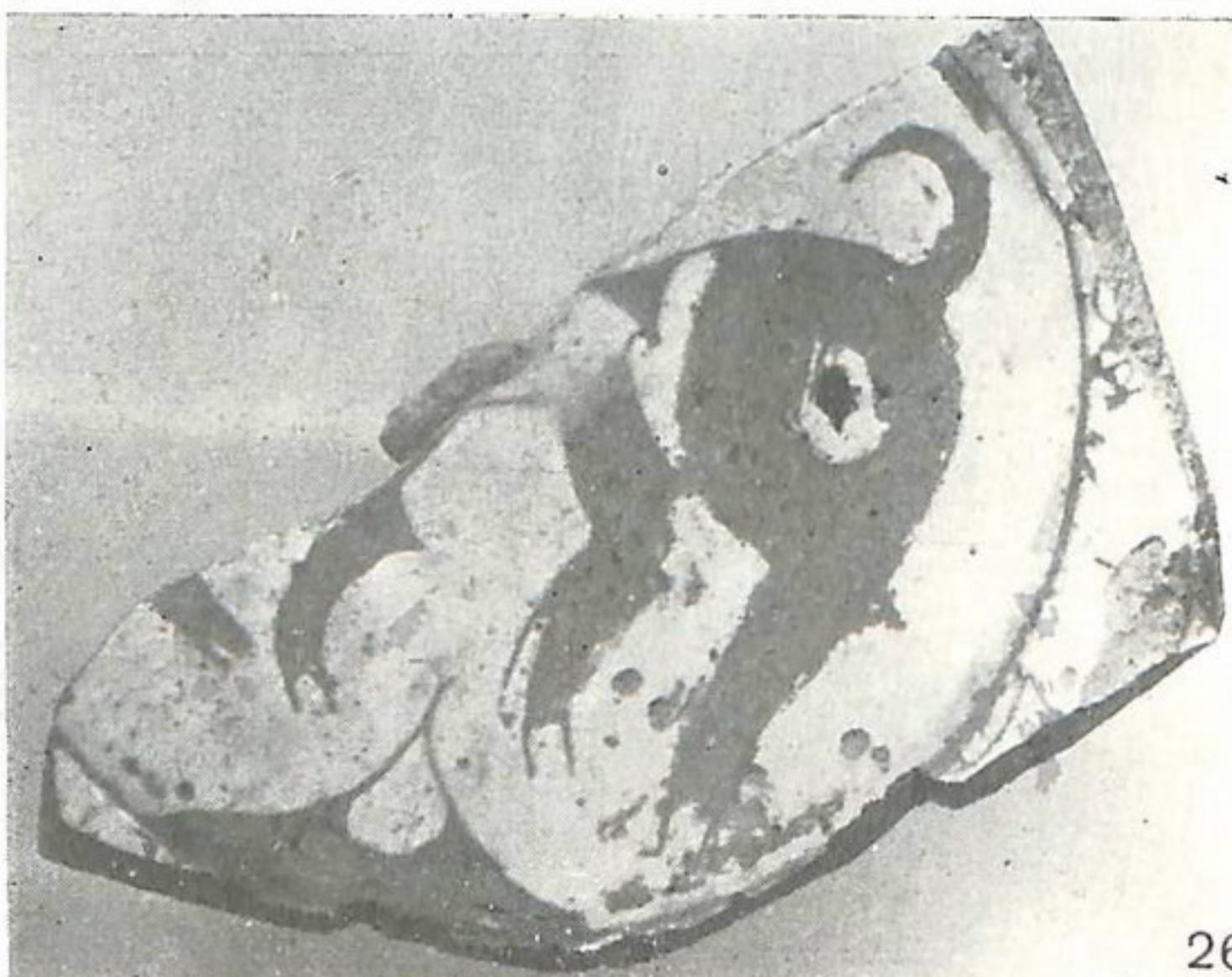


22



23

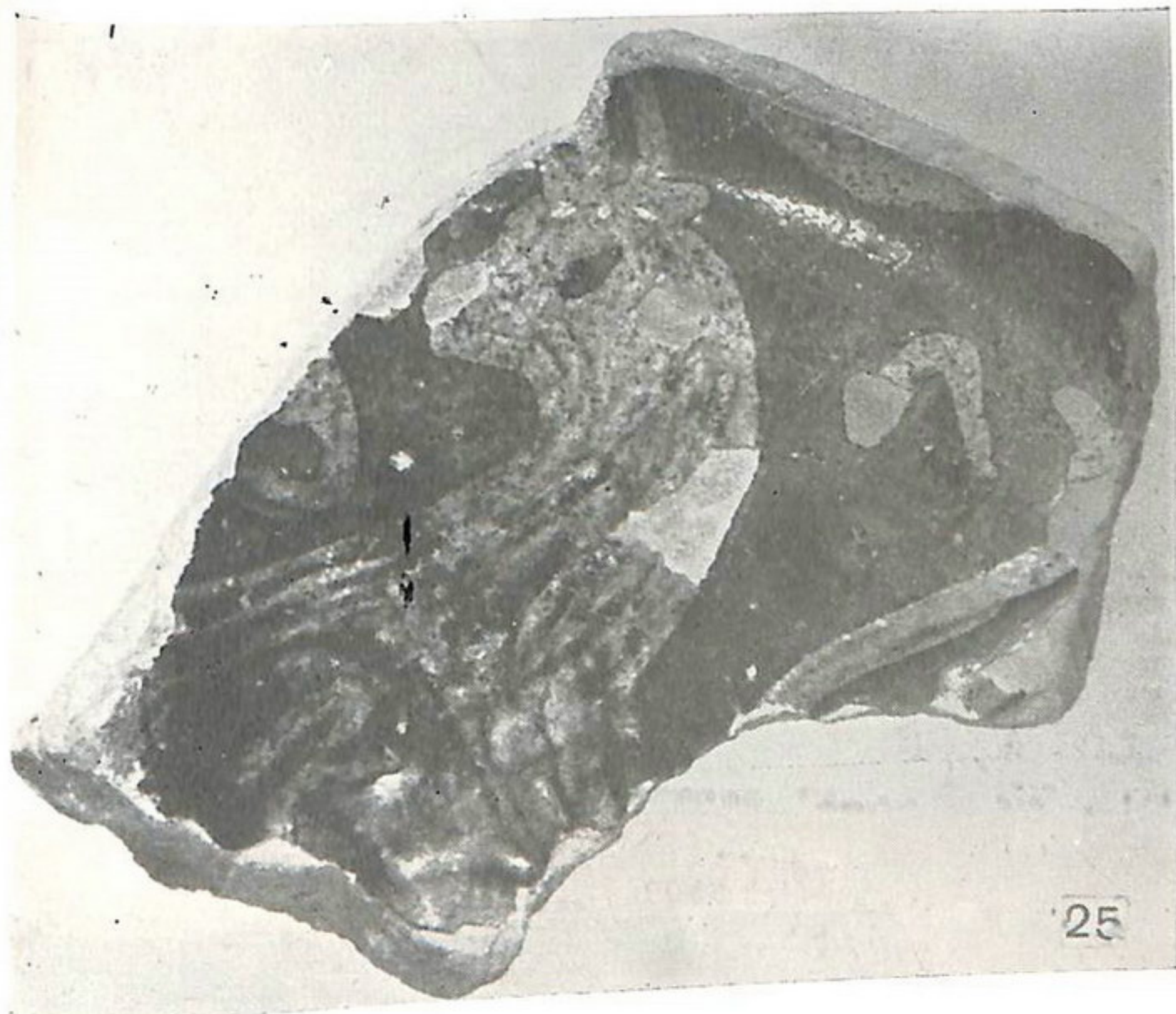




26



27



25



28



29

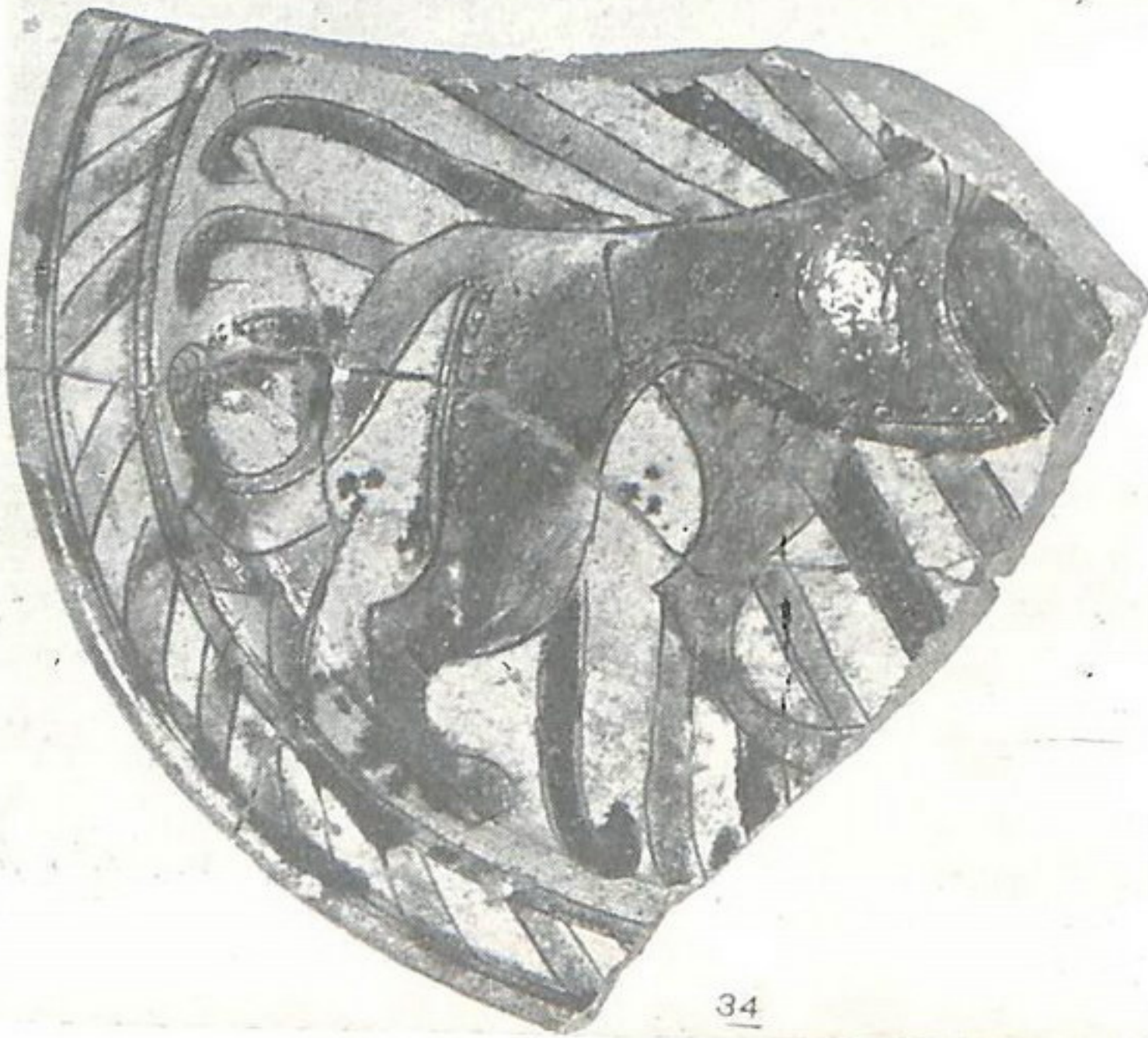


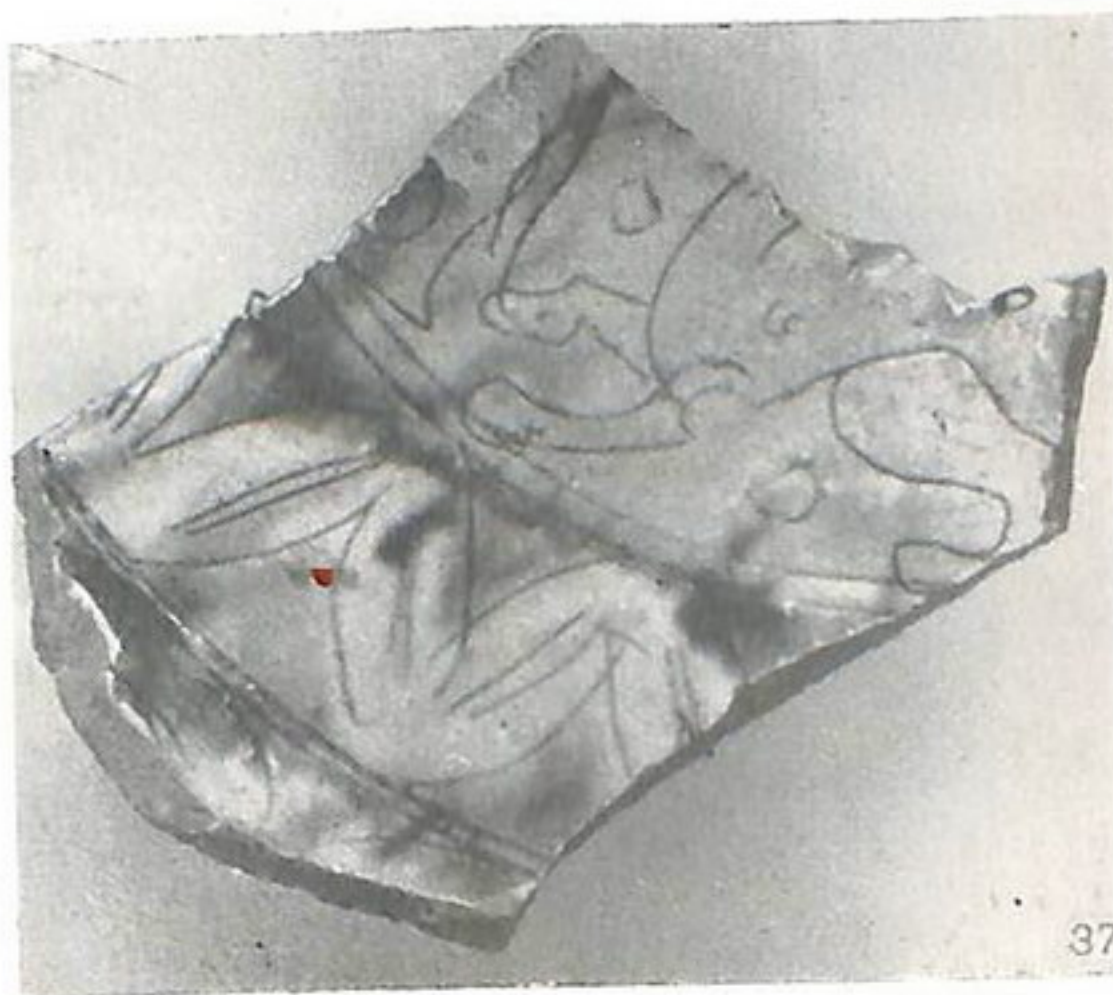
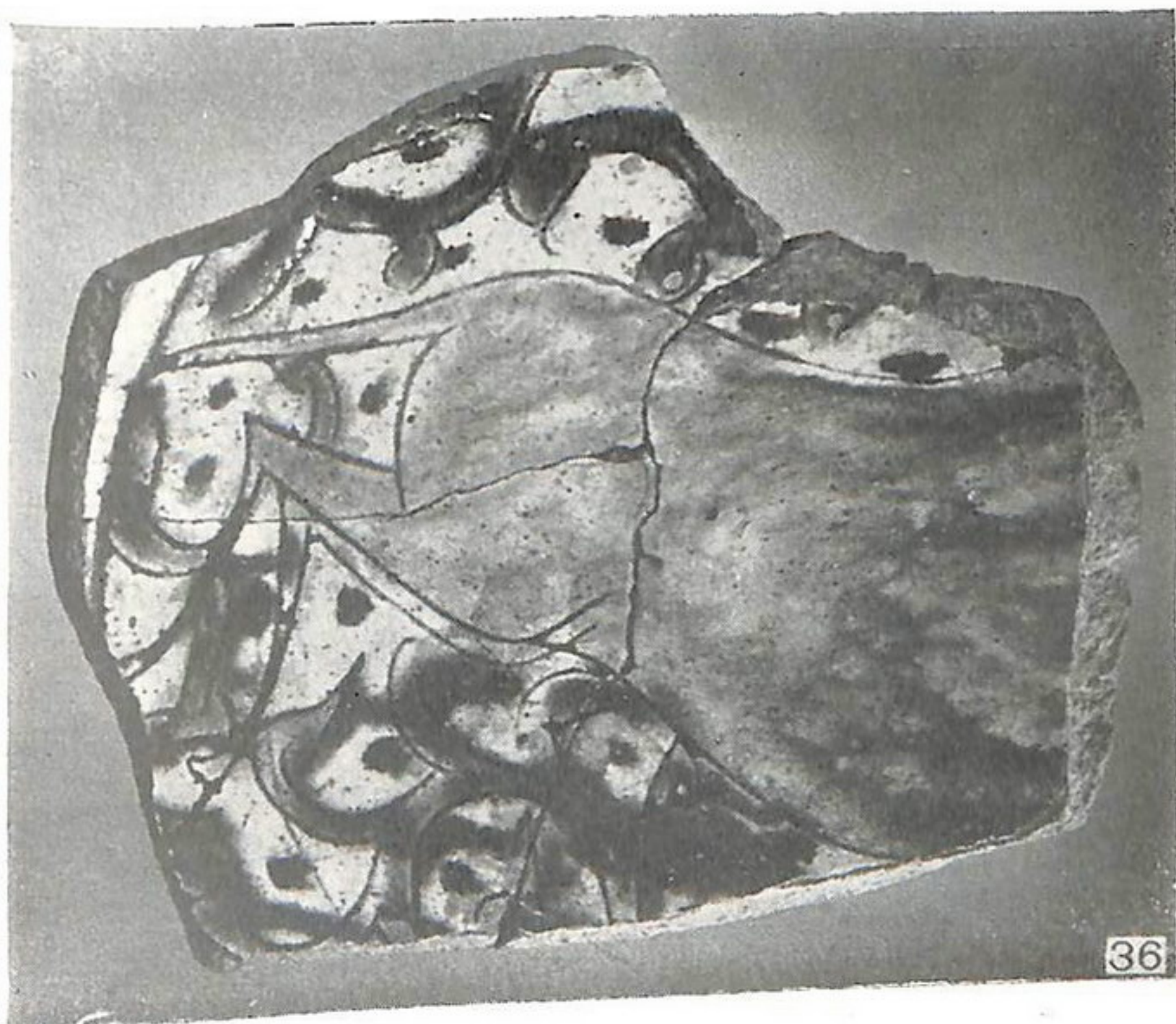


32



33

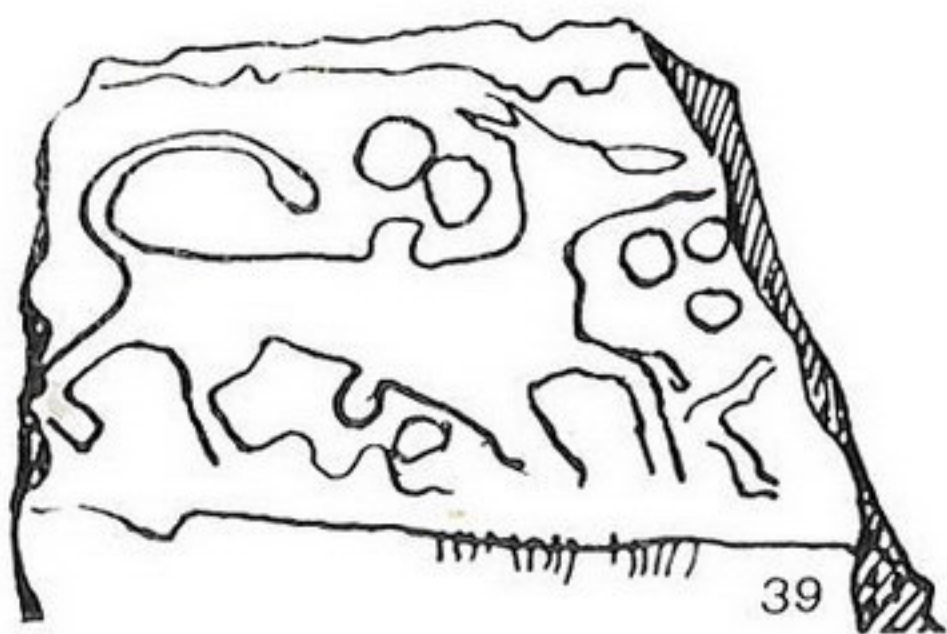




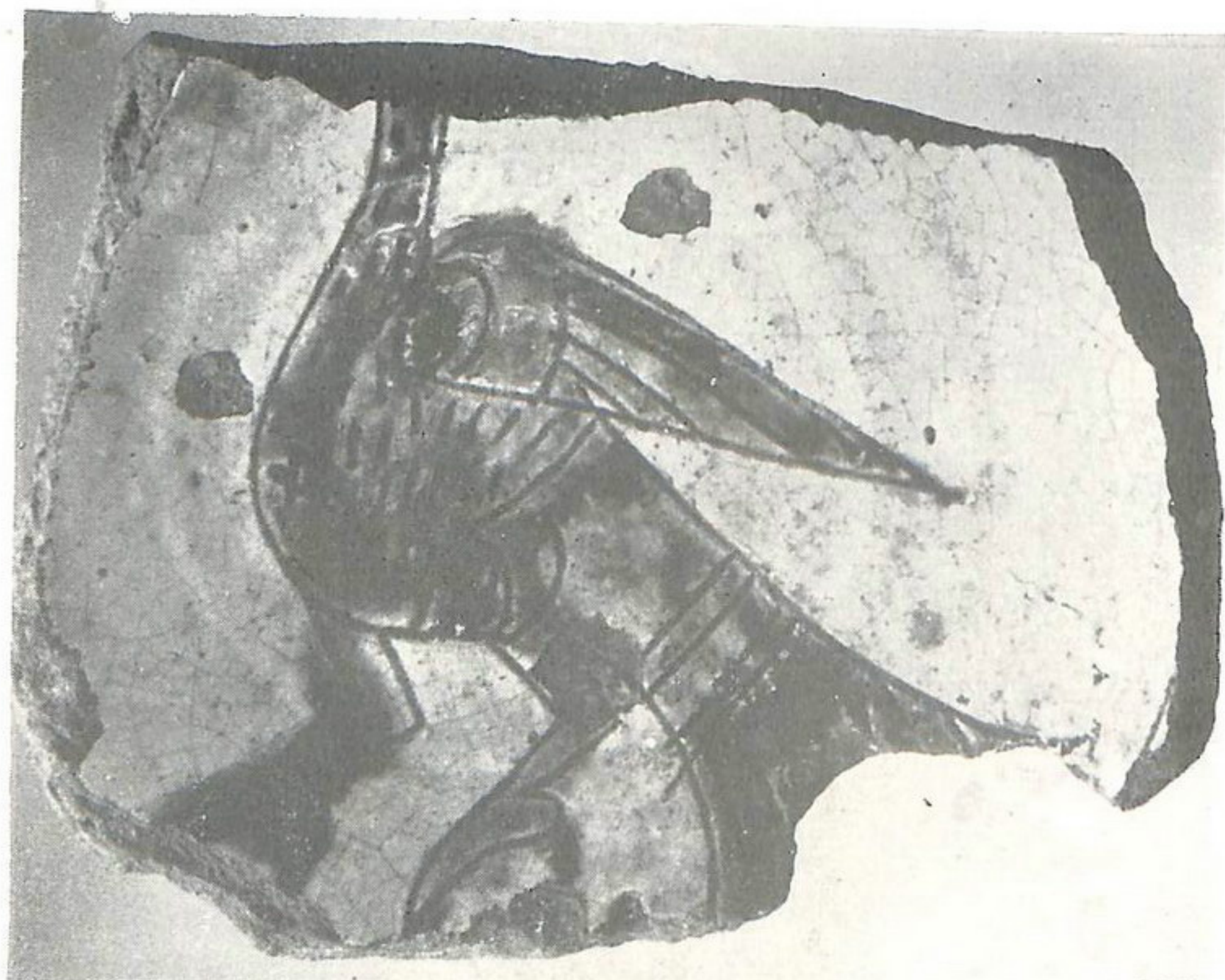




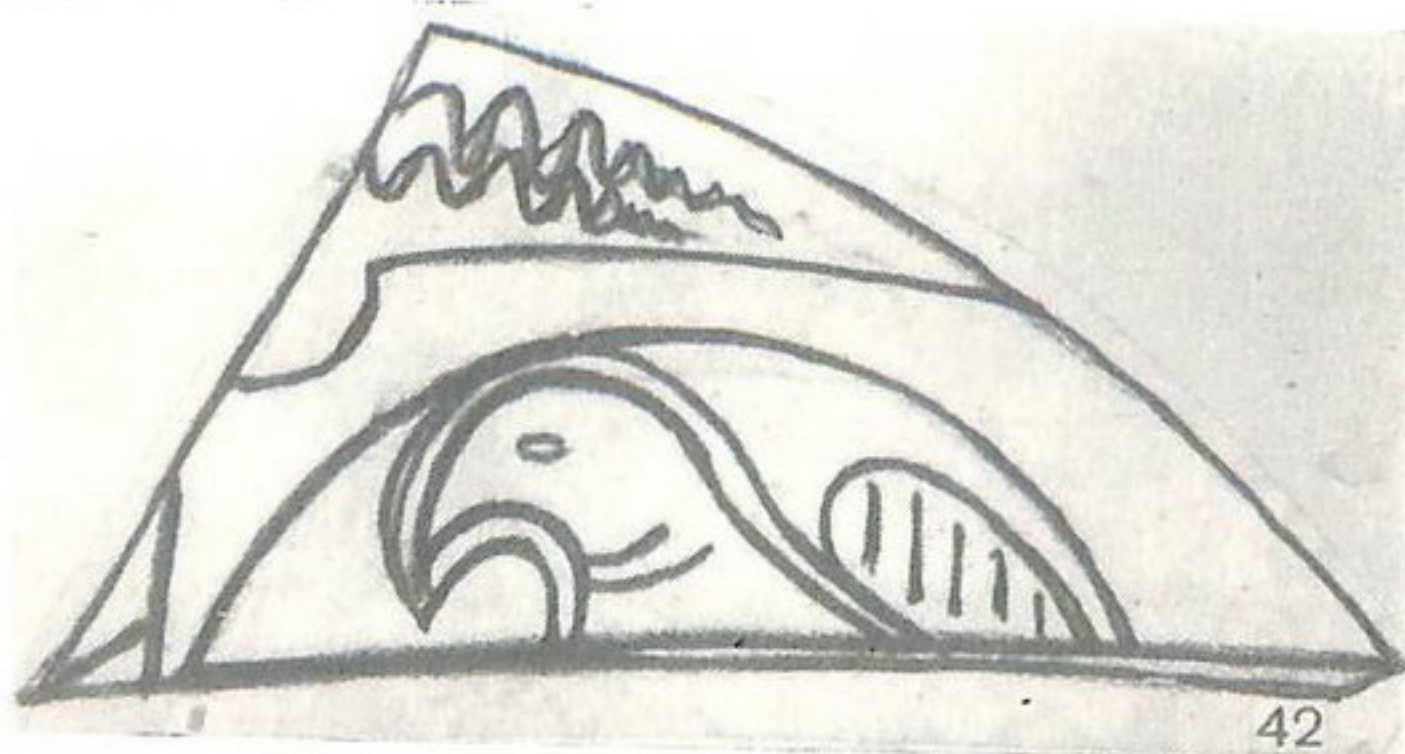
41



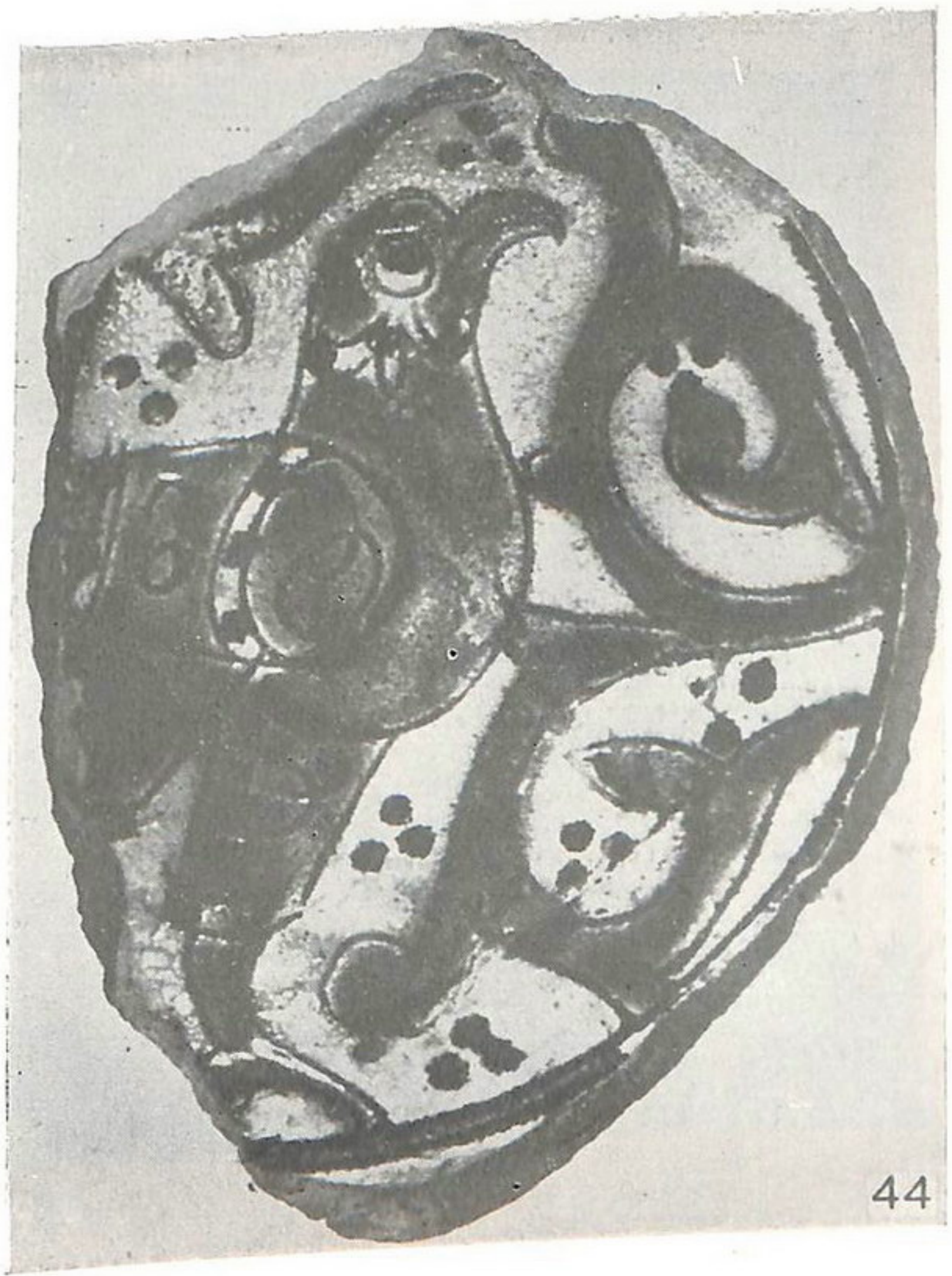
39



15



42





45





47

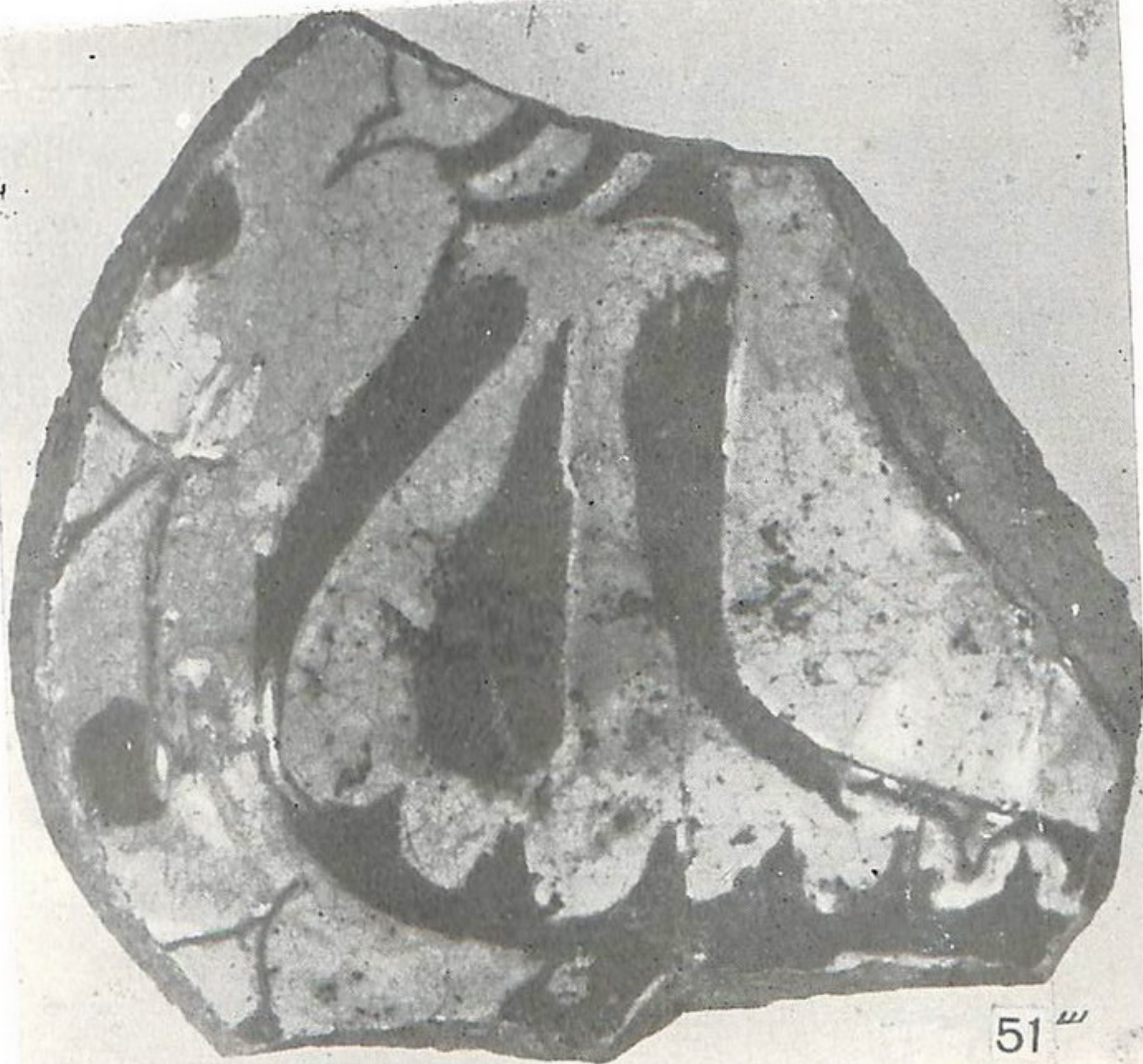


48



49^{III}





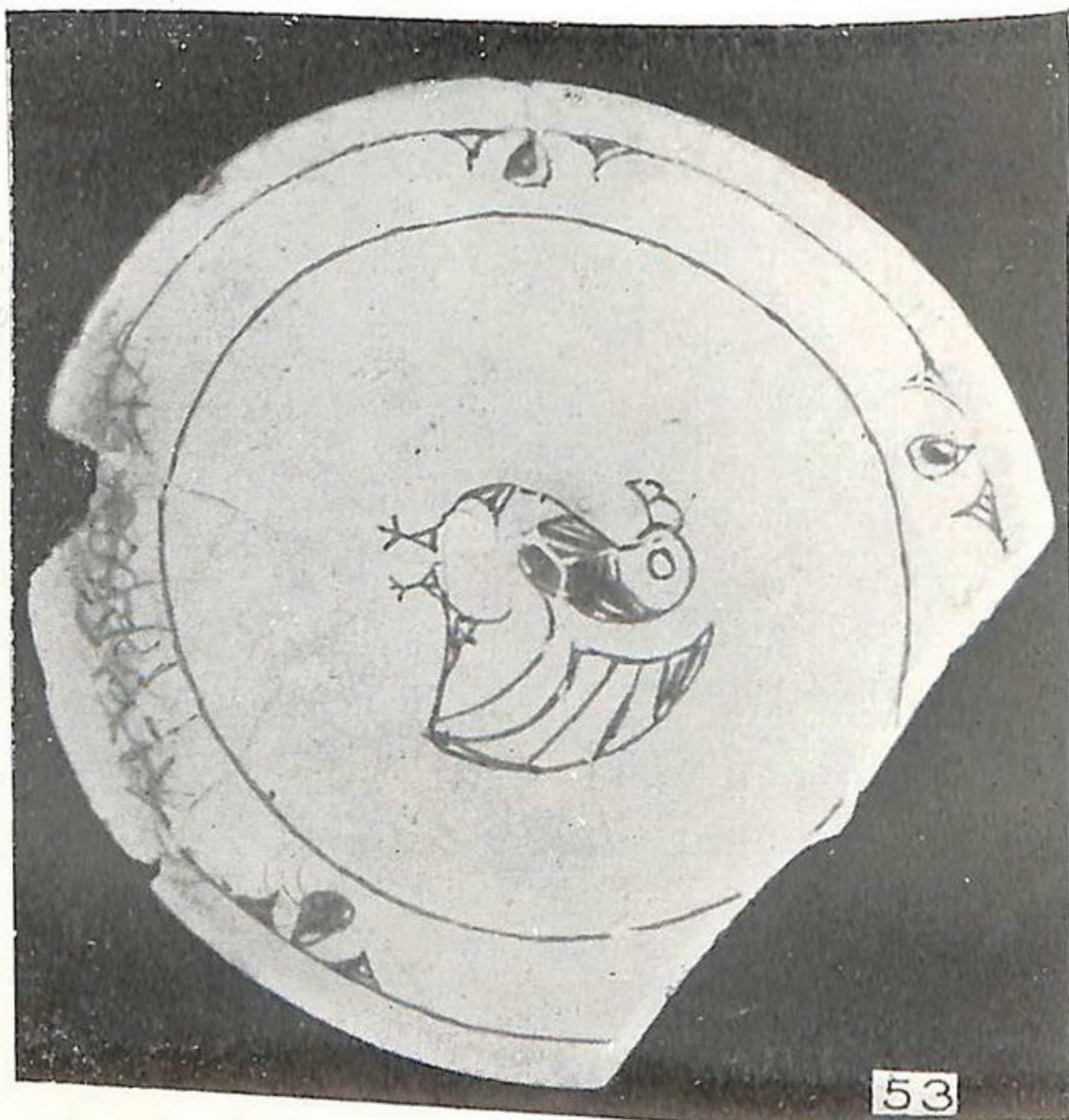
51^W



51^e



52



53



54



55

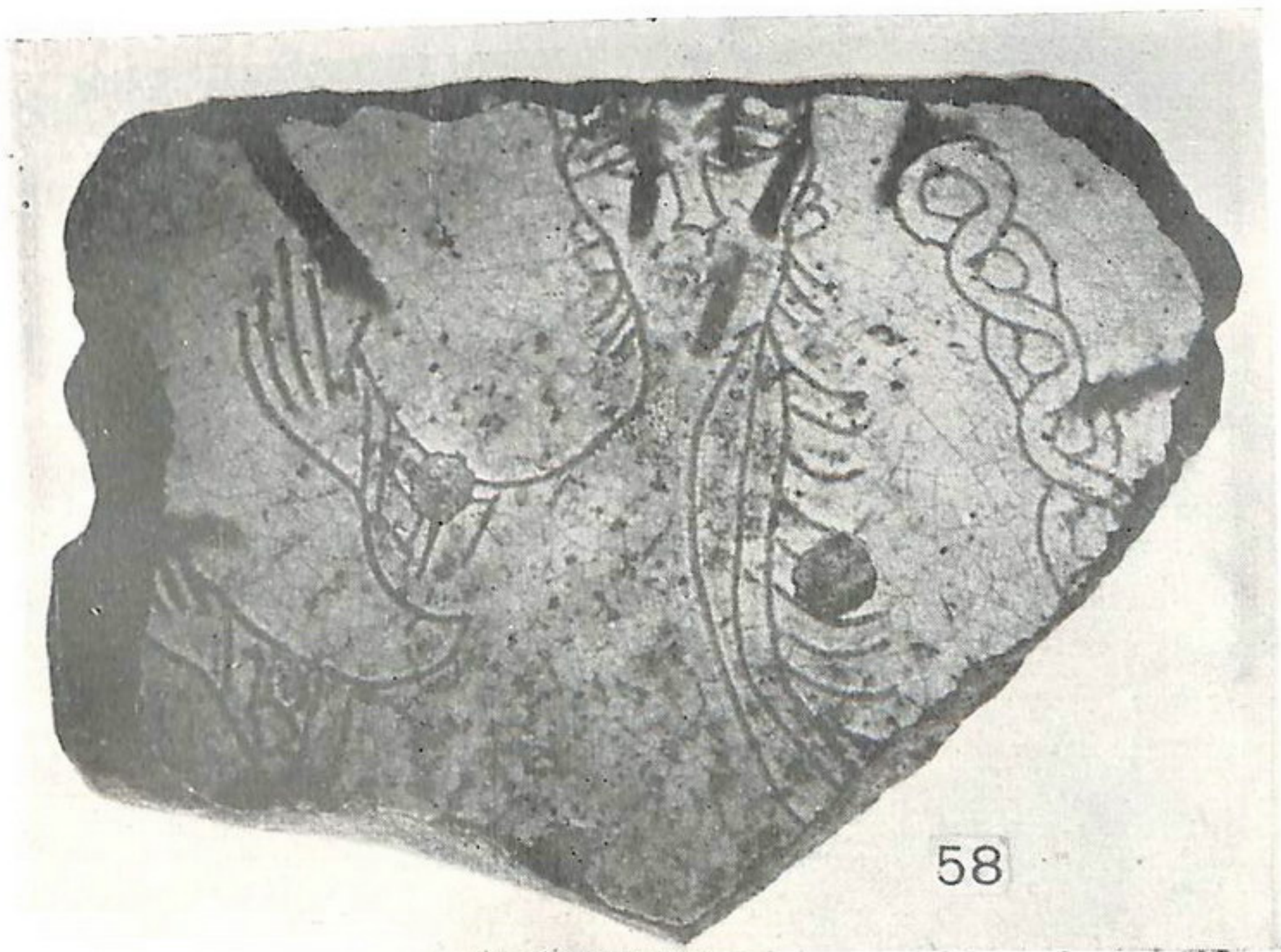


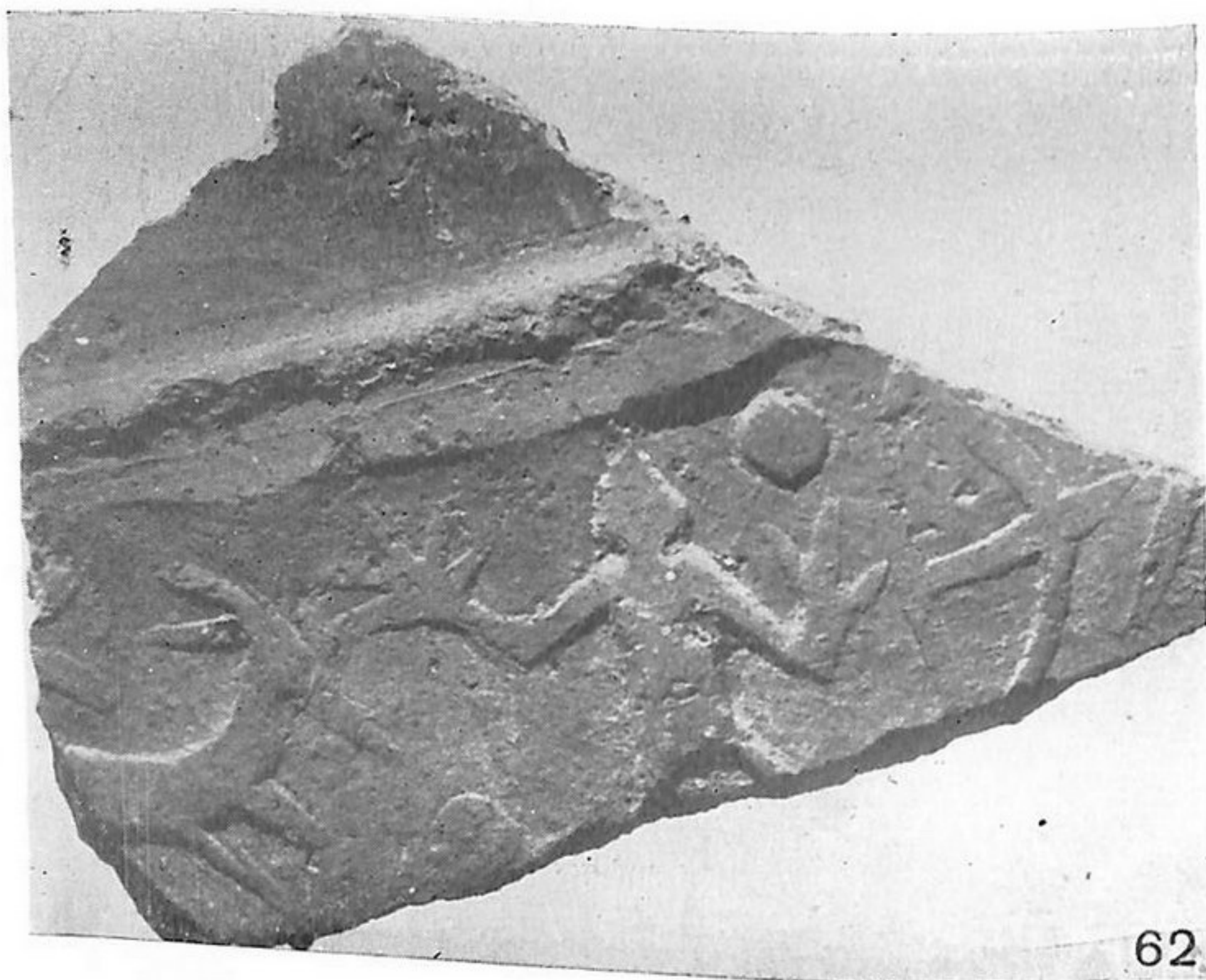
56



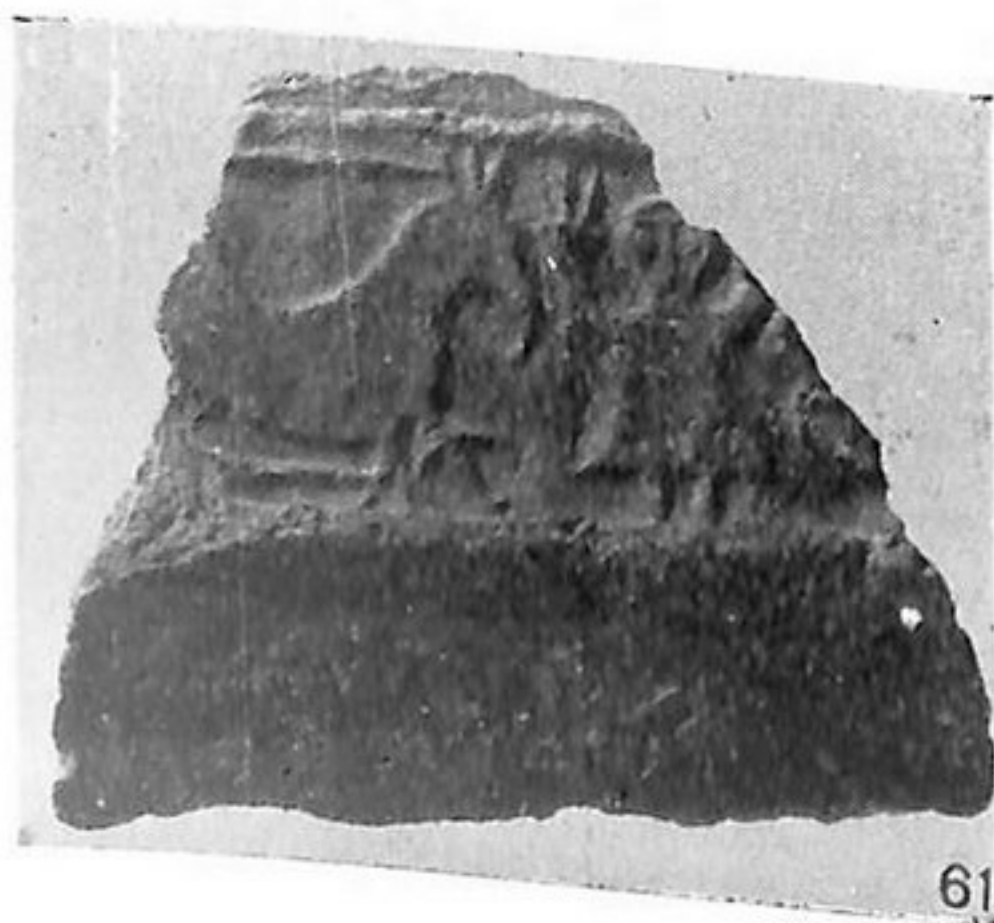
57u







62

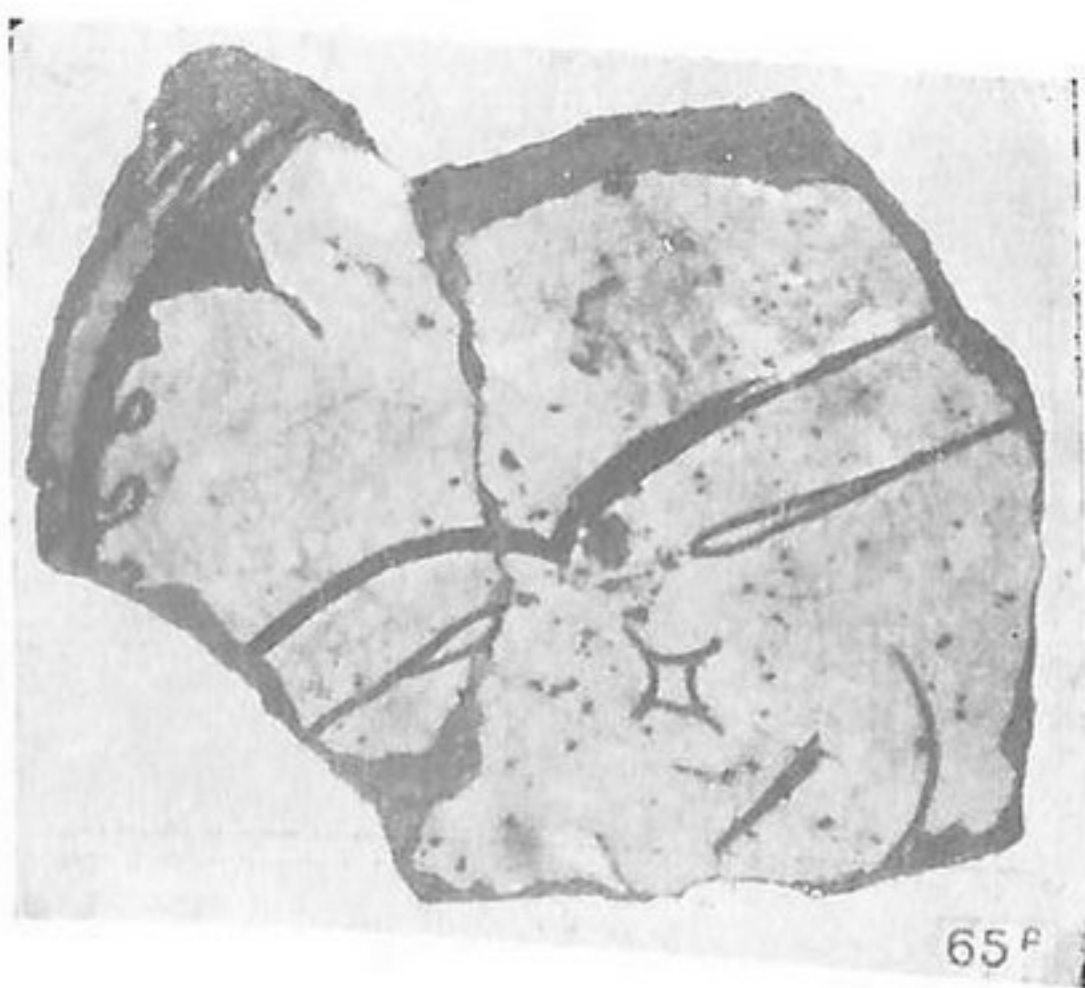
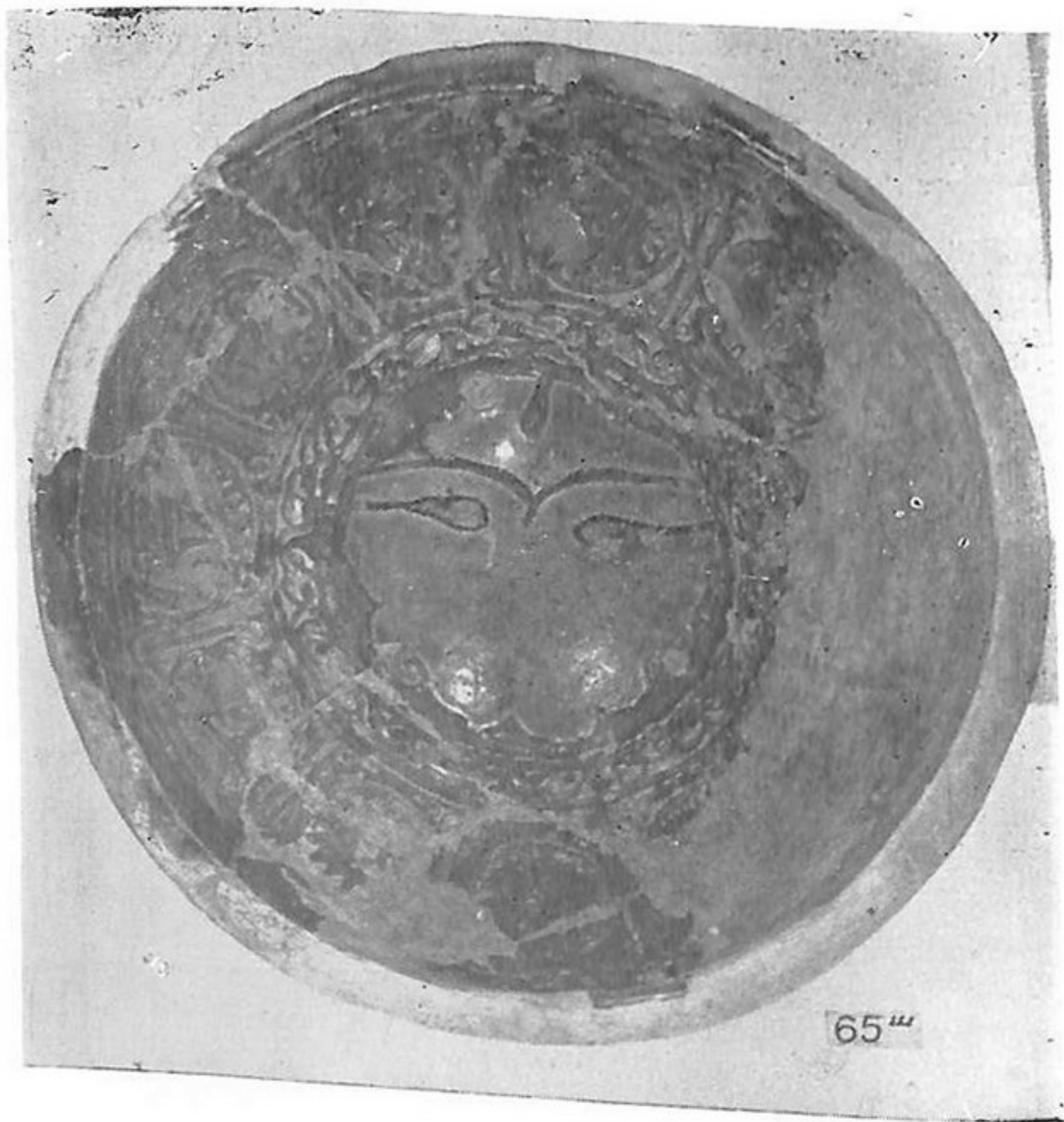


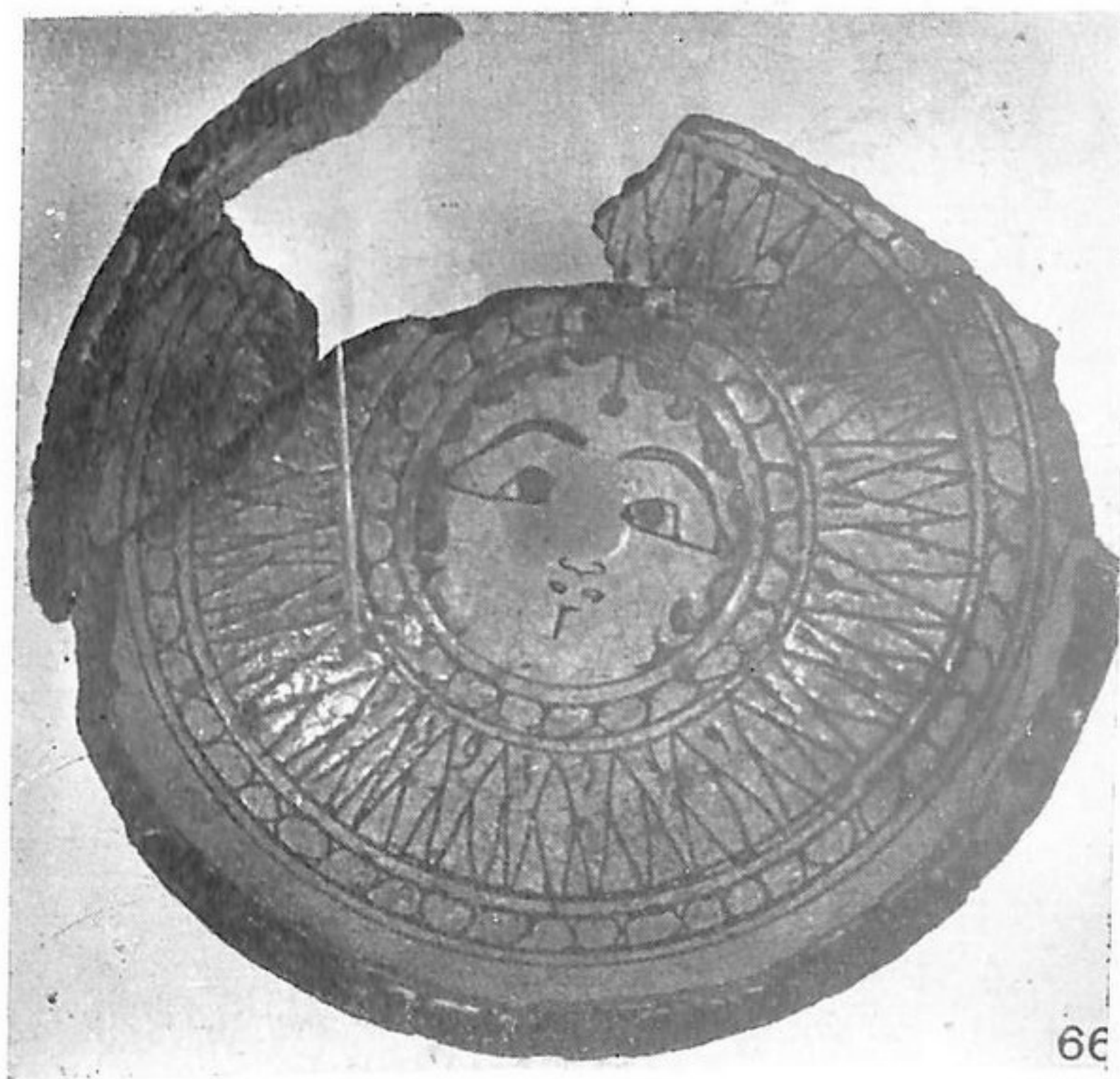
61



60









Բ Ո Վ Ա Ն Դ Ա Կ Ո Ւ Թ Յ Ո Ւ Ն

Ներածություն		5
Գլուխ առաջին		
Երկրաչափական և բուսական զարդերով խեցեղեն		16
Գլուխ երկրորդ Կենդանազարդ խեցեղեն		33
Գլուխ երրորդ Թռչնազարդ խեցեղեն		53
Գլուխ չորրորդ Խեցեղեն՝ մարդկանց պատկերներով		65
Орнаментальные мотивы художественной керамики средневековой Армении (Резюме)		74
The decorative motifs of artistic ceramics in the medieval Armenia (Summary)		79
Նկարների ցանկ		83
Список иллюстраций		84
List of illustrations		86

ՖՐԻՆԱ ՍՈՒՐԵՆԻ ԲԱՐԱՅԱՆ

**ՄԻՋՆԱԴԱՐՅԱՆ ՀԱՅԱՍՏԱՆԻ ԳԵՂԱՐՎԵՍՏԱԿԱՆ
ԽԵՑԵՂԵՆԻ ԶԱՐԴԱԶԵՎԵՐԸ**

Հրատարակչական խմբագիր

Ժ. Մ. Ադոնց

Նկարիչ

Յ. Ա. Ասատրյան

Գեղարվեստական խմբագիր

Հ. Ն. Գործակալյան

Տեխնիկական խմբագիր

Հ. Մ. Մանուշարյան

Սրբագրիչ

Է. Ա. Սոխիկյան

Լուսանկարները

Ռ. Վ. Հակոբյանի

Հանձնված է շարվածքի 10.08.1980 թ.: Ստորագրված է տպագրության 10.08.81 թ.:
ՎՖ 06744: Չափսը 70X90¹/₁₆: Թուղթ № 1: Տառատեսակ «Նորք»: «Բարձր» տպագրու-
թյուն: Պայմ. 9,95, տպագր. 5,5+22 ներդիր (2) գունավոր: Հրատ. 8,22 մամուլ: Տպա-
քանակ 3000: Պատվեր 1368: Հրատ. 5395: Գինը՝ 1 ռ. 40 կոպ.:

ՀՍՍՀ ԳԱ հրատարակչություն, 375019, Երևան, Բարեկամության փ., 24 գ:

Издательство АН Армянской ССР, Ереван, Барекамутян 24.

Երևանի պետական համալսարանի տպարան, Երևան, Արովյան փող. № 52:

Типография Ереванского университета, Ереван, ул. Абовяна, 52.

2007/11

1 0. 40 400.

006



FL06679.

110818